

Ion Zamfirescu

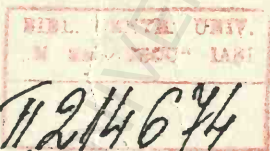
214674

TEATRUL ROMANTIC EUROPEAN



II 214. 674

Editiona Eminescu



11214674

Ion Zamfirescu
TEATRUL ROMANTIC
EUROPEAN



DE ACELAȘI AUTOR

Volume

- Spiritualități românești*, M. O. Imprimeria națională, București, 1941
- Orizonturi filozofice. Idei, oameni, probleme de cultură*, Editura Casei Școalelor, București, 1942
- Destinul personalității. Contribuții la cunoașterea omului și culturii contemporane*, București, 1942
- Breviar de psihologie*, Editura Socec, București, 1947
- Istoria universală a teatrului. Vol. I.*
- Antichitatea*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958
- Istoria universală a teatrului. Vol. II.*
- Evul Mediu, Renașterea (I)*, Editura pentru literatura universală, București, 1966
- Istoria universală a teatrului. Vol. III.*
- Renașterea (II), Reforma, Barocul, Clasicismul*, Editura pentru literatura universală, București, 1968
- Panorama dramaturgiei universale*, Editura enciclopedică română, București, 1973
- Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, Editura Eminescu, București, 1974
- Drama istorică universală și națională*, Editura Eminescu, București, 1979
- Teatru și umanitate*, Editura Eminescu, București, 1979
- Teatrul european în secolul luminilor*, Editura Eminescu, București, 1981

În colaborare

- Elemente de etică* (în colaborare cu Dimitrie Gusti), Editura „Scrișul Românesc”, Craiova-București, 1939
- Istoria literaturii universale. Vol. I. Antichitatea, Evul Mediu, Renașterea*, în colaborare cu Margareta Dolinescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970
- Istoria literaturii universale. Vol. II. Clasicismul, Iluminismul, Romanticismul, Realismul*, în colaborare cu Margareta Dolinescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973
- Ateneul Român, Monografie*, în colaborare cu V. Cîndea și V. Moga, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976.

D

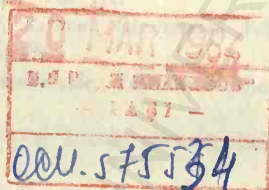
TEATRUL ROMANTIC EUROPEAN

1984

EDITURA EMINESCU

București, Piața Scînteii 1

Coperta colecției de Jack Cohn



EDITURA EMINESCU

București, Piața Ștefan I

DESPRE MIȘCAREA ROMANTICĂ ÎN GENERAL

1. ÎNTREBĂRI, ÎNTREBĂRI...

Rămîne de văzut dacă, pînă în prezent, știința literară a izbutit să dea romantismului o definiție îndeajuns de cuprinzătoare. Este îndoielnic, de asemenea, dacă va izbuti vreodată. Ne putem explica de ce. Avem de-a face cu ceva mai mult decît ceea ce în mod obișnuit, în literatură ca și în alte direcții de manifestare artistică, am înțelege prin mișcare, curent, școală, stil, dizertație beletristică, program, tabulatură poetică ș.a.m.d. Ce ni se înfățișează, de fapt, este o formă de spiritualitate europeană. Putem constata în sfera ei de acțiune un vast sincretism de prezențe, demersuri și situații. Notăm, între acestea : iradierii și transpuneri în diferite ramuri de cultură ; pătrunderi și determinări multiple în domenii politico-sociale ; forme și mijloace de acțiune asupra sufletelor omenești ; toate acestea, nu într-o aglomerare statică, ci într-o înlanțuire dinamică, în măsură a impune criterii, comportări, sensuri de viață.

Putem citi în manuale, în compendii ori în dicționare literare precizări de felul acesteia : romantismul reprezintă o eliberare a imaginației și a sensibilității de sub rigori și constrîngerii, fie acestea ale rațiunii, ale unei tradiții clasice ori ale unor norme academice. Pentru început, și oricum pentru o primă inițiere de tip didactic, explicația poate fi utilă. Dincolo de această treaptă, însă, valabilitatea ei se împuținează. Capitolul romantismului pune cercetării literare probleme dificile, delicate, complexe. Cu cît am încerca să străbatem mai adînc în universul chestiunii, cu atîta ne vom

afla în fața unor probleme cu deschideri multiple, cu înfățișări variate, de multe ori și contradictorii.

De aceea, numeroase întrebări continuă să solicite atenția și comentariile cercetării. Unora din aceste întrebări li se poate răspunde imediat; altele, însă, reclamă reflecție mai înceată, dezbateri îndelungi. Rațiunea și intuiția, aici, sînt ținute să-și dea mîna. Prezența amîndorura este la fel de necesară.

Să pătrundem, o clipă, în labirintul acestor întrebări!

Sîntem confrunțați cu o mișcare total revoluționară, înțelegînd să declare război pe față unor vechi principii și norme de artă, sau mai degrabă cu o acțiune evolutivă, incluzînd în ea prelungiri și sublimări din situații anterioare? Cît este de adevărat, sau dimpotrivă cît este de greșit — de exemplu — fie văzînd în romantism o prelungire a spiritului renașcentist, fie legîndu-l de idei iluministe, fie atribuindu-i diferite supraviețuiri clasice?

Este în joc, prioritar: o concepție despre libertate, așa cum aceasta se configura în situații politice și morale ale unui secol pe care istoricii îl numesc „secol al naționalităților”, ori o concepție de libertate cerută și apărută în manifestări de artă ca reacțiune împotriva canoanelor clasice?

În ce măsură romantismul a putut să fie, totodată, și revoluționar, și antirevoluționar? *Revoluționar*: prin aderări și implicări în forme de gîndire iluministă, prin reluări din *Declarația drepturilor omului*, prin aplecarea lui spre militări politice și sociale, prin emancipări efective ori încercări de emancipare de sub tutele raționaliste și sistematice; *anti-revoluționar*: prin visare și întoarceri nostalgice spre trecut, prin anume învăluiri în misticism creștin, prin poetizări ale singularizării, prin dese proteste împotriva unor mișcări și mutații în curs.

Ce raport există între esențele nordice ale mișcării romantice și gravitățile ei spre realități și sensuri de viață din țări nordice? Pînă la ce punct, anume, am putea admite că orientarea clasică ținea fundamental de sfera mediteraneană, în vreme ce romantismul aparține prin esența lui spațiilor germane și anglo-saxone?

Ne aflăm în fața unei revolte de fond, privind probleme de conținut în legătură cu descifrarea și înțelegerea lumii, sau sîntem aduși în prezența mai mult a unei revolte pro-

zodice, punînd în cauză chestiuni ca acestea : utilitatea „regulilor“ și a „unităților“, împărțirea în genuri, condiția stilistică ș.a. ?

Avem de-a face cu mai multe *romantisme* — în speță : englez, francez, italian, german ș.a. — ori cu un *romantism* în general, entitate distinctă, dar putînd să adăpostească în ea — dîndu-le direcție convergentă — specificuri, varietăți și diferite întrepătrunderi ? Care din aceste două opțiuni — *romantism național* și *romantism universal* — ne poate da un mai sigur fir conducător în cunoașterea de fond a chestiunii ?

Cîtă distanță ar trebui să punem, ori dimpotrivă cîtă corespondență am putea să recunoaștem, între latura exterioară a romantismului și profunzimile lui de conținut ? Mai precis : între pitorescul sentimental din scrierile romantice, cu înclinările acestora spre registre subiective ale sensibilității umane, și scrutările de un ordin mai sever, în straturi încă necunoscute sau încă nemărturisite ale structurii interioare ?

Putem recunoaște două direcții cardinale în creația romantică. În care din aceste două direcții vom întîlni mai multă pondere și specificitate romantică : în cea aplecată spre descoperiri, reconsiderări, restituiri și readuceri în lumină ale trecutului sau înspre cea dispusă spre o viziune activă și mobilizatoare a viitorului ?

Pe ce, oare, opțiunea romantică înțelege să pună un mai pronunțat accent : pe mișcări și implicații ale eului personal, ori pe fapte și aspirații ale comunității umane ca atare ? Pentru că, așa cum este de adevărat că romantismul a deschis mari și neașteptate posibilități de afirmare eului individual, este tot așa de adevărat că și unele colectivități naționale au găsit în climatul romantic îndemnuri și posibilități aparte de a se descoperi pe ele însele.

Există păreri care afirmă că romantismul se complăce în evadări, în plutiri fantastice, într-o rețea de mistere și stări de vis ; alte păreri, nu mai puțin, declară că același romantism și-a fixat drept sarcină principală tocmai o mai sesizantă și mai avertizatoare disciplină a revenirilor pe pămînt. În care dintre aceste puncte de vedere, aparent atît de contradictorii, există mai mult adevăr ?

Cît acord poate exista între tendința romantică aplecată spre melancolie, visare, nostalgie, fugă de lume ori chiar teamă angoasantă, și o altă tendință, la fel de romantică și aceasta, dispusă să proclame încredere în viață, în istorie, în soarta pe care existența ne-o poate rezerva aici pe pămînt? De aici, și accepțiunea pe care ar urma s-o dăm ordinei poetice. Oare trebuie ca această ordine poetică să țină neapărat de atitudini contemplative, sau tot pe atîta ea este liberă ori este datorare să-și însușească și o viziune realistă asupra lucrurilor? Este oare cu putință ca poetul să se detașeze de ceea ce îl înconjoară, în așa grad și în așa chip, încît să se poată singulariza cu desăvîrșire, să ajungă a-și ajunge sieși?

Pe de o parte, stăruiește impresia că romantismul datorează filozofilor empiriste precum și raționalismului iluminist părți întregi din justificațiile și premisele lui directoare; pe de altă parte, ceea ce ne sesizează cu deosebire în multe manifestări romantice este tocmai zborul lor în sfere subiective, fără teamă de rigorile realității ca atare. Ce legături se pot face între asemenea opinii disparate?

Arta — declară unele postulări romantice — își poate aroga libertăți imediate; își poate alege teme în voie, întrucît tot ce există, real sau imaginar, poate deveni sursă de inspirație poetică. Faptele, totuși, nu sînt atît de limpezi pe cît le-ar vrea asemenea afirmații; oricum, o discuție asupra lor rămîne deschisă. Se poate vorbi, efectiv, despre o libertate totală, dispusă astfel să treacă radical peste reguli și norme atestate? Este posibilă, oare, o asemenea libertate?

Întrebărilor de mai sus li s-ar putea adăuga încă multe altele, similare. Faptul nu pornește din vreo voluptate speculativă sau alta; descinde din natura și complexitatea materiei în chestiune. În fiecare din întrebările amintite, stăruiește posibilitatea unei contradicții. Nu este cazul, însă, ca aceasta să trezească în cugete îndoieli și scepticism cu privire la autenticitatea sau legitimitatea creației romantice. Atmosfera produsă și întreținută de aceste contradicții, de parte de a propaga semne de contestație sau destrămare, dimpotrivă, incită la dezbatere și asigură deschideri. Are darul să stimuleze, să îndemne la cunoaștere; lumea pe care o poate revela este o lume încărcată de semnificații și înțelesuri. Ne poartă mental într-o ambianță de efervescență

140
europeană. Procesualitatea ce ne stă înaintea ochilor este vastă. Pe de o parte, solicită ca investigația și spiritul cercetător să procedeze cu disciplină sistematică, să se întemeieze pe criterii ferme, să ajungă la coordonări raționale; pe de altă parte, reclamă și procedări libere, purtând pe ele semne sensibile ale subiectivității. Într-o largă măsură, se știe, cultura europeană este o cultură de concepte deschise; în rețeaua acestora, romantismul deține un loc caracteristic, reprezentativ.

Ne dăm seama, la capătul acestor considerații, că o definiție propriu-zisă a romantismului, adică o definiție care să cristalizeze într-o singură frază un întreg conținut, poate întâmpina nesfârșite dificultăți. O parte a exegezei afirmă, chiar, că o asemenea definiție nici nu ar fi cu putință și nici nu ar fi de vreun folos anumit. Primordial — ni se spune — este să lăsăm ca faptele să vorbească ele însele. Până la urmă, acel înțeles general pe care îl cerem unei definiții se va constitui de la sine. Nu o conceptualizare sau alta este ceea ce poate interesa mai mult; în cazul romantismului, ce contează esențial este să pătrundem și să ne inițiem în realitatea lui contextuală.

Mișcarea romantică nu s-a produs spontan. Constituirea ei are la bază pregătiri multiple, integrări treptate. Dezvoltarea ei, de asemenea, numără asocieri, întrepătrunderi și influențe diferite. Fenomenul literar, acesta ca atare, nu este un fenomen izolat; el aparține unei largi procesualități, cumulând în datele ei elemente și situații din mai multe țări europene. Trei, în special, sînt țările în care s-au configurat premisele acestei mișcări: Anglia, Germania, Franța.

Dezvoltările ce urmează își propun să recapituleze o seamă de aspecte reprezentative din tabloul european al acestei acțiuni pregătitoare.

2. PREMISE BRITANICE

După lungi și repetate perioade de frământări — forme de fanatism religios, crize de scepticism, lupte pentru putere, decapitări de regi, încercări de instituire republicane ș.a. — Anglia, către sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului următor, își regăsea odată cu echilibrul politic și unul

moral. Monarhia se dovedea învingătoare, în toate sau aproape în toate privințele. Deși deținea și prerogative religioase, nu se considera totuși instituție de drept divin; se socotea de esență laică, temeiurile acesteia fiind legile țării și acordul majoritar al voinții naționale. Revenirea la situații de calm în viața țării avea să fie însoțită și de un semnificativ reviriment intelectual. Importante inițiative filozofice și literare își fac apariția. Concepția creștină continua să rămână în ființă; dar, nu în formă mistică sau dogmatizantă, ci într-una deschisă, oarecum liberală, lăsând ca în substanța ei de bază să străbată vădite infuzii critice și filozofice. Astfel, în ideea că ar exista un rău originar, apar semne de îndoială; pe alocuri, aceste semne sînt de natură sau tind să devină adevărate gesturi de respingere. În locul ei, putea să-și croiască drum o formă insulară de deism, în genere mai apropiat de viață și de realitate. Evident, se lua atitudine, se formulau și proteste categorice, împotriva fanatismului din perioadele anterioare. Este necesar — se preconizează acum — ca panica să dispară din cugetele omenești; aceasta înseamna că trebuia să se lase drum liber unui optimism robust, natural, încrezător în virtuțile lui, capabil totuși ca în situații delicate să dea dovadă de autoritatea corespunzătoare. Atît sentimentul binelui, cît și acela al frumosului, aparțin în mod funciar naturii noastre ca oameni. Trebuie ca instinctului să i se dea posibilitatea de a ieși la lumină și de a se manifesta potrivit înzestrărilor lui intrinseci. Se declară în chip răspicat: a cere unei presupuse existențe viitoare recompense pe care ființa umană le poate avea aici, în realitatea ei pămîntească, riscă să devină fapt degradant, aplecat mai degrabă spre abdicări decît spre luptă și afirmare.

Într-o asemenea conjunctură spirituală, era firesc ca John Locke (1632—1704) să devină un filozof reprezentativ al vremii. Spiritul omenesc — proclama gînditorul britanic — trebuie ferit de speculații și aventuri metafizice. Și afirma mai departe: acest spirit are proprietatea de a recepta și organiza date din lumea exterioară și lumea interioară, procurate prin activitatea normală și continuă a simțurilor. În aceasta, deci, stă legea supremă a cunoașterii. Între determinismul faptelor din natură și al celor din manifestarea omenească în general există paralelisme inelucta-

bile ; de asemenea, și identități necesare. De aici, o viziune complementară în domenii de filozofie a istoriei. Da ! epocile de civilizație își au împlântările și justificările lor inerente. Nu este mai puțin adevărat că epocile originare — adică epocile de instinctualitate naturală, cu așezări stabile, capabile să genereze istorie și să devină patrii — reprezintă și ele factori puternici, forțe integratoare. Ar fi nedrept, deci, ca asupra acestor epoci din urmă să aplicăm criterii minimalizante ; cu atât mai mult, ar fi absurd să ni le înstrăinăm, fie și în parte, rînduindu-le pasiv în arhive sau în stearpă erudiție.

Așa cum aceste idei și poziții spirituale pătrundeau în viața politică și socială a țării, tot așa, ele se făceau simțite și în manifestarea literară.

Asistăm — ca fapt general, ca fundal al unei întregi procesualități spirituale — la o puternică revenire în actualitate a operei shakespereane. Din vechea ostracizare, aceea pe care o bucată de vreme i-o administraseră diferite vederi puritane, mai rămîneau în picioare doar vagi și ineficace îndărătniciri. De acum înainte, în variate chipuri, avea să se instituie aproape o regulă : aceea ca Shakespeare să fie invocat mereu, nu numai ca precursor îndepărtat, ci și ca părinte efectiv al romantismului pe cale de constituire.

Printre deschizătorii de drumuri, Alexander Pope (1688—1744) ocupă un loc de privilegiu. Mesajul lui, încă de la început, avea să treacă și dincolo de hotarele țării. S-a făcut cunoscut pe continent, mai cu seamă prin poemul filozofic *Încercare asupra omului* (*Essay on Man*, 1732—1734). Ideea centrală, în acest poem, descindea aproape direct dintr-o axiomă a optimismului deist : „tot ce este, este bine“. Existența, funcționarea și rostul însuși al spiritului uman depind de activitatea simțurilor. Pasiunile își au o utilitate a lor, evidentă ; pot deține în ele frumuseți de nezdruccinat. Reabilitarea acestor pasiuni, de aceea, devine act spiritual ; devine — se poate adăuga — datorie morală, condiție și posibilitate de intrare în adevăr ; și, cînd este cazul, de reintrare în acest adevăr. Binele și răul reprezintă situații din sfera inherentă a existenței. Mai precis : reprezintă situații pe care oamenii le pot mînuși cu folos, atât spre fericirea lor personală cît și spre aceea a societății în care trăiesc. Putem admite, oricînd, posibilitatea unei „vîrste de aur“ ;

totodată, trebuie să știm că oricînd această vîrstă poate fi amenințată de coruperi, exploatari, acte și comportări mai mult sau mai puțin plauzibile. Salvarea, în asemenea situații, reclamă constituirea de comunități statale întemeiate pe legi drepte și acorduri generale.

În chip tot atît de revelant ni se înfățișează și o seamă de tablouri din scrierile lui Jonathan Swift (1667—1745). Între aceste scrieri, *Călătoriile lui Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726) dețin un relief aparte. Ne sînt puse sub ochi numeroase aspecte triste, urîte. S-ar putea, chiar, ca în unele privințe acest tablou să ne pară deprimant. Este necesar, totuși, ca această impresie să nu devină covîrșitoare. În fondul gîndirii lui Swift stăruiesc elemente contrarii aparenței imediate. Și acest scriitor — întocmai ca Pope, întocmai ca peste cîtăva vreme J.-J. Rousseau în Franța — crede în natura bună a omului; dar, din păcate, într-o natură pe care destule fapte înconjurătoare — legi greșite, false morale, guvernări confuze, tentații spre risipă și lux, chiar unele manifestări de știință și artă — o pot perverti ori zdruncina profund.

„Să urmăim natura; să ne conformăm indicațiilor ei!” — această chemare răsună frecvent. Sub diferite forme, dar cu semnificații identice, apare sub pana mai multor scriitori. Unul din aceștia, Bernard de Mandeville (1670—1733), în originala și spirituala sa carte *Fabulele albinelor* (*The Fable of the Bees*, 1723), înclină să admită că starea de natură este superioară celei de civilizație. Cu notă pronunțat satirică, nu însă și cu intenția de a propune un paradox, afirmă că în mersul spre progres al societății viciile particulare ale indivizilor își au și ele o parte activă de contribuție. În consecință nu se sfia să proclame: din moment ce acceptăm formele civilizației, implicit dăm curs și unor vicii decurgînd inerent din acestea.

Iar în *Tom Jones*, romanul lui Henry Fielding (1707—1754), roman cu largă rezonanță și pătrundere în epocă, un fapt ce începea să fie dezbătut în ambianța literară a vremii apare într-o și mai evidentă lumină. Ni se pledează, aici, pentru bunătatea naturală a inimii; se consideră că această bunătate este putere sufletească și putere morală în stare să înfrîngă contrarietățile oamenilor și ale vieții. Ni se dă a înțelege că o principală datorie, în mersul vieții

noastre individuale și sociale, este să fim buni și umani. Ne putem salva, ca oameni, fie și din rătăcirii cît de grave; totul este să știm și să izbutim a face în așa fel, încît intențiile noastre să fie străbătute de bunătate naturală.

Și în creația poetică, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, atmosfera predominantă este una de transformări și înnoiri. Aparițiile poetice se înmulțesc. Între acestea, se numără și nume cu deosebire reprezentative ale literaturii britanice: Robert Burns (1759—1796), William Cowper (1731—1800), George Crabbe (1754—1802). Privite în parte, preocupările acestora diferă. Unele — de exemplu — lasă impresia că ar vrea să rămînă devotate tradiției; altele consideră că spiritul poetic trebuie să rămînă în afara normelor, a convențiilor ori a situațiilor reieșite din fluctuațiile evenimentelor. Totuși, *ceva* le este comun. Plutește un aer în care aceste preocupări, pe deasupra deosebirilor dintre ele ca idee și ca ton, se regăsesc și se armonizează. Se simte, anume, că în vechea ordine de lucruri s-a petrecut sau trebuie să se petreacă o schimbare. Tendința, mai ales, se îndreaptă împotriva retoricii clasice. Se configurează un fel de revoltă: împotriva stilului condus prin reguli, a compoziției convenționale, a canoanelor gata să stea în calea imaginației și a libertății de inspirație.

Era firesc ca tendința începută să conducă și înspre o cristalizare. Adică: se impunea ca noul filon să nu rătăcească oricum, riscînd deci să rămînă simplă veleitate, ci să-și dea o armătură teoretică prin care să devină și gîndire, prin care să intre în circuitele de idei ale vremii. În această privință, două nume, ambele legate de ceea ce istoria literaturii engleze numește *mișcarea lakistă*, înscriu o situație caracteristică: William Wordsworth (1770—1850) și Samuel Taylor Coleridge (1772—1834).

Un prim lot de obiecții este îndreptat împotriva limbajului poetic tradițional. Sînt puse în discuție: vocabularul fix, rigid, cu nota lui dogmatică sau hieratizantă; recurgeri la procedee stilistice (personificări, construcții perifrastice, antiteze, inversări, împrumuturi din mitologie, enumerări pedante ș.a.), riscînd ca prin întrebuintare frecventă să sterilizeze mirajul artistic; alunecări în arguție, în hiperbolizări, în forme căutate și artificioase de patetism. Limbajul poetic

— ni se afirmă — trebuie să păstreze legături vii, continui, cu limba vorbită a oamenilor ; îndreptăţirile acestei vorbiri la demnităţi şi investiri de poezie pot să fie mari, suverane. Pot fi cu atât mai generatoare de adevăruri poetice cu cât interesul ei pentru fapte şi scene naturale din cuprinsul activităţii omeneşti este mai prezent şi mai activ.

Nu ar fi de ajuns, totuşi, ca limbajul poetic să se oprească aici. Trebuie, tot pe atîta, ca acest limbaj să-şi asocieze şi un fond emoţional. Condiţia acestuia este sinceritatea. Poetul are datoria să creadă în ceea ce propune şi exprimă. Punînd în mişcare idei, sentimente şi în genere stări emoţionale, el trebuie să se simtă în serviciul oamenilor. Mesajul poetic are sens, şi poate dobîndi autoritate morală, doar atunci cînd este ascultat şi se poate face înţeles de cît mai mulţi. Poezia are misiunea să-i apropie pe oameni de natură ; să le imprime adevăruri simple, corespondenţe şi armonii ale acesteia. Liniştea şi echilibrul pe care le aduce în cugetele individuale pot avea şi egale reflexe sociale ; pot însemna mijloace de luptă sau de rezistenţă împotriva diferitelor criterii şi forme artificioase ce s-ar ivi în viaţa societăţii. Prin acţiunea poeziei, bineînţeles şi a poetului ce i se dedică, sfera sensibilităţii umane poate căpăta proporţii şi funcţii sporite.

Acestor idei, reprezentînd aspecte din gîndirea lui Wordsworth, aceea pe care a formulat-o în prefaţa la celebra culegere iakistă *Balade lirice* (*Lyrical Ballads*, 1798), Coleridge, poet şi filozof, atestat în genere drept primul teoretician proeminent al romantismului britanic, le-a adus, pe lîngă un plus de motivaţie estetică, şi unul de confirmare doctrinară.

Ce aflăm, în preconizările teoretice ale acestuia ? Poetul — ni se spune — trebuie să fie un om complet. Creaţia lui îi cere să procedeze, deopotrivă, atît cu luciditate judicioasă, cît şi cu întreaga ferveare a simţirii. Poate fi, totodată : şi copil, şi matur ; şi inconştient, şi conştient ; şi putere visătoare, şi forţă constructivă ; şi sensibilitate vibrantă, şi intelectualitate în acţiune. Aparent, numai, acestea pot fi trăsături contradictorii ; adevărul e că sub tensiunea incitaţiei poetice ele intră într-un proces intim de integrare, se unifică, devin continuitate.

Facultatea capabilă să opereze și să asigure această acțiune de unificare și continuitate — precizează Coleridge în *Biografia literară* (*Biographia Literaria*, 1817), — este imaginația. Posibilitățile acestei facultăți sînt multiple: poate întreține și descoperi mereu legături între sensibilitate și intelect; poate ajuta creatorului de artă să exploreze și să diversifice nemărginit, fără ca prin aceasta identitatea lui spirituală să fie știrbită; poate găsi elemente de împăcare și armonie între numeroase contrarii existente; poate dizolva distanțe fizice și distanțe psihologice, lăsînd astfel cîmp liber pentru construcții ale minții și convergențe ale simțirii.

Marele model — și în ochii lui Coleridge — rămîne Shakespeare. Prin ce? Prin capacitatea acestuia de a face înlanțuiri între imitarea și simbolizarea realității; prin caracterul de organicitate și unicitate al fiecăreia din operele sale; și, mai ales, prin puterea scriitorului ca în orice fapt particular asupra căruia s-a oprit să includă un principiu de universalitate.

În anii pe care Coleridge i-a petrecut în Germania, a putut să ia cunoștință de criticismul kantian, de idealismul lui Fichte, de ideile lui Schelling privind filozofia naturii, de ideile estetice ale fraților August și Wilhelm Schlegel. Faptul este important: istoria romantismului îl consemnează cu interes; asimilările rezultate prin această întîlnire de școli și mentalități reprezintă o treaptă semnificativă în constituirea romantismului ca fenomen european.

Mărginim aici aceste recapitulări. Putem desluși, prin prisma lor, mutații și deveniri; în parte, și mutații efectiv constituite. Un anumit eclecticism, amestec sincretic de materialism și idealism, tinde și chiar ține să-și spună cuvîntul. Deocamdată, nu se ridică pretenții de sistem; aceasta nu împiedică, însă, ca eclecticismul amintit să exploreze în adîncime și ca iradierile lui să străbată pînă departe. Descripțiile de natură se înmulțesc. Totul sau aproape totul ar vrea să se înscrie într-un sensualism de tip optimist, proclamînd — în raport cu treptele de civilizație — o eminentă a „stării de natură”. Normele raționale practicate de literatura clasică sînt puse în discuție; nu mai puțin, și concepțiile de ordin spiritualist privind condiția și comportarea umană. Exegeza se declară de acord asupra acestui punct de vedere: se poate vorbi despre o apariție efectivă a curentului romantic, din

clipa în care un vechi spiritualism de inspirație ori obediență catolică a început să intre în umbră, pentru ca în schimb preeminența să treacă asupra unei concepții de caracter senzorialist, cu înclinații determinist-materialiste, conducând înspre o viziune de viață clădită pe încredere și optimism.

3. DESCHIDERI FILOZOFICE ȘI ESTETICE ÎN LUMEA GERMANĂ

Sîntem în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Asistăm acum, în lumea germană, la pregătiri și anunțări de evenimente importante. Revenirea din starea depresivă și destrămantă pe care Războiul de treizeci de ani o lăsase în cugete se afla pe cale de încheiere. Nu înseamnă, însă, că divergențele și rivalitățile dintre diferitele state și stătuțe germane ar fi încetat și ele. Sentimentul unei unități naționale părea încă un lucru îndepărtat; nu arareori, fapte locale, ținînd de orgolii ori de impulsuni ale claselor dominante, puteau să treacă înaintea interesului public și a sentimentului național.

Unul dintre aceste state, Prusia, începea totuși să facă figură aparte. Încă din secolul trecut, dădea semne de afirmare mai hotărîtă, pe plan politic, administrativ și militar. Faptul a mers crescînd. Sub Friedrich-Wilhelm al II-lea — contemporan în Franța cu Ludovic al XV-lea — Prusia lua loc printre marile puteri europene, devenind atît sub raport politic cît și spiritual un factor-pivot în îndelungul proces de reconstituire și unificare germană.

Mai întîi, să aruncăm o seamă de priviri recapitulative asupra mișcării filozofice! Atît romantismul german propriu-zis cît și iradierile acestuia în afara hotarelor naționale își au și temeuri de ordin ideatic, și importante puncte de plecare, în postulate ale acestei mișcări.

Fichte (Johann-Gottlieb, 1726—1814) poate fi socotit deschizător de drumuri. În apreciable măsură, rigorismul moral din fondul gîndirii sale stătea sub semnul filozofiei kantiene. Eul uman — declară gînditorul german — reprezintă o victorie a creației. Capacitatea lui reflexivă se înscrie printre principiile constitutive ale realității. Omul trebuie să se afle în continuă acțiune; aceasta îi constituie justifi-

cația și principală funcțiune. Este totodată și condiție majoră, atât pentru a-și motiva dreptul la existență cât și pentru a împlini ceea ce datorează semenilor săi. În epocă, scrisorile pe care Fichte le-a adresat națiunii sale (*Reden an die deutsche Nation*, 1808) au răsunat prelung, revelator. Germanii — se afirmă în aceste scrisori — trebuie să devină conștienți de cauzele care de mai multă vreme îi țin ca popor într-o stare de inferioritate. Majoritatea acestor cauze provin din situații interne : lipsă de patriotism, neîncredere în forțele proprii, ignorarea fondului național de valori, forme de egoism în conceperea și exercitarea puterii, prosternare servilă în fața unor modele străine, o anume teamă colectivă de înălțimi și aspirații superioare. Remediile, prin excelență, trebuie să fie de ordin moral. Astfel, rolul educației devine prioritar. Este nevoie ca în cugetele vremii ideea de sacrificiu, odată cu recunoașterea rosturilor ei ideale, să capete și tot atâtea înțelesuri active. Patria deține în ea atribute supreme ; ea încarnează ceea ce omul și comunitățile umane pot înfăptui mai nemuritor pe pământ. Să ne ferim, deci, de a pune limite gândirii și acțiunii omenești ! Prin nimic altceva ca prin voința comună de a turna un strop de eternitate în acțiunea noastră pămîntească nu am putea să merităm și să ne plătim mai adevărat locul ce ne este rezervat în lume. Ceea ce se află dincolo de eul nostru nu reprezintă un domeniu închis, ci unul spre care cu voința noastră de cunoaștere putem năzui neîncetat. Ieșirile eului din sine sînt necesare. De fiecare dată, reîntorcîndu-se după o asemenea ieșire în matca lui inițială, eul nostru va putea să se simtă mai sigur pe sine și să poată intra în acțiune. Forța spirituală poate fi imensă ; stă în puterea ei să aducă sub ascultare multe impulsuri ale naturii. Ideea de libertate se află în strînsă conexiune cu activitatea rațiunii. Totul, în ultimă instanță, trebuie să se încadreze într-o ordine morală. Implicit, și într-o viziune de universalitate ; doar atunci o acțiune omenească dobîndește plenitudine cînd caracterul ei personal poate sluji un interes general. Ordinea politică și morală a lumii trebuie să se bazeze pe realitatea eului individual. Ideea și legitimitatea revoluției — afirmă filozoful — își au tot aici sorginea : așa cum trebuie să ne ocupăm de modelările pe care le-a căpătat această revoluție

prin acțiunea experienței, tot așa, trebuie să avem în minte și forma ei originală în însăși natura spiritului uman.

Ca filozof, Schelling (Friedrich-Wilhelm-Joseph, 1775—1854) manifestă o mai pronunțată apropiere de artă și poezie. Situează esteticul și ideea de frumos pe treptele de sus. Atribuie poeziei roluri fundamentale în dezvoltarea conștiinței omenești. Declară că filozofia și arta sînt căi prin care se poate străbate în absolut. Aceasta din urmă, mai cu seamă, deține facultatea de-a asigura legături active între sufletul omenesc și datele naturii. Schelling nu se de-partează de magistrii săi, Kant și Fichte, excluzînd procedeul riguros în construcțiile sale; lasă totuși acest procedeu mai în umbră, pentru ca în schimb intuiția și mai ales revelația să cîștige teren. Ideea că temeiurile raționale fac parte din natura gîndirii filozofice continuă să rămînă în picioare; se precizează, însă, că această gîndire reclamă și demersuri mai libere: ale imaginației, ale inspirației, ale geniului personal. Observația, ea singură, are doar puteri limitate. Este nevoie, de aceea, să i se asocieze și alte activități ale conștiinței. Numai printr-o asemenea asociere, cunoașterea capătă putința să descopere și să se apropie de armonia existentă între lucruri. Și trebuie adăugat: putința de a face treceri dinspre finit înspre infinit, de a desluși acorduri efective ori acorduri potențiale între real și ideal, de a vedea cum prin confruntări între contrarii se pot constitui agregări și identități. Adîncimile conștiinței pot fi neînchipuit de mari. Adăpostesc în ele virtuți capabile să configureze și să dea sens întregii noastre experiențe spirituale.

Cunoașterea lumii — ni se spune — trebuie să înceapă prin a învăța să citim în noi înșine. Între ceea ce există în natură și ceea ce poate rezulta prin știința noastră se pot constitui compatibilități și corespondențe. Cunoașterea rezultată prin reflecțiune filozofică este ferită de pericolele izolării, ale fragmentărilor, ale distanțelor; menirea ei, prin excelență, este să dea la iveală afinități și convergențe, să construiască, să aștearnă punți de comunicare între creația naturii și creația spiritului uman.

În *halo*-ul filozofic al acestor preliminarii romantice deslușim și influențe hegeliene. Ideea — afirmă Hegel (Georg-Wilhelm-Friederich, 1780—1831) — reprezintă inteligența noastră în mișcare; este, de fapt, actul însuși al gîndirii. Tot

ce există, totul, există în măsura în care denotă expresia unei deveniri. Aceasta, devenirea, ni se revelează astfel drept fapt primordial al existenței. În cuprinsul ei, contrariile ajung să se identifice: absolutul și relativul, libertatea și necesitatea, idealul și realul. Această identificare adăposteste în ea secretul gândirii și al cunoașterii, al vieții, al progresului particular ca și acela al progresului general. A gândi, implicit și a trăi, înseamnă a descoperi idei diferite, a găsi în aceste idei principii de conciliațiune, a le uni. Aceasta, bineînțeles, nu pentru a se pune capăt unui proces început, ci pentru ca sinteza obținută să constituie o treaptă nouă într-o dezvoltare procesuală. Ceea ce îl deosebește pe om de toate celelalte viețuitoare pe scara naturii este puterea acestuia de a se sesiza neîntrerupt pe sine, de a se descoperi, de a se perfecționa. Este, în același timp: și *spirit subiectiv*, conștient de libertatea lui interioară, doritor de a se manifesta potrivit îndemnurilor venite din această libertate; și *spirit obiectiv*, respectuos față de existența societății și normele ei de drept; în sfârșit, și *spirit absolut*, capabil ca sub îndemnul acestuia să resimtă și să se dedice unui valori superioare, ideale, fără ca aceasta să însemne rupere de ceva din realități ale statului, ale familiei, ale societății în general. În nevoia spiritului uman de a cuprinde și a-și asimila marea ordine a lumii, arta este un instrument activ, necesar, acela cu care de fapt începe ordinea acestei integrări.

În ambianța imprimată literaturii prin deschiderile filozofice de felul celor amintite mai sus, primele încercări de punere în doctrină aveau să apară în scrierile fraților August-Wilhelm Schlegel (1767—1845) și Friedrich Schlegel (1772—1829).

August-Wilhelm era un spirit oarecum sistematic. Atent deopotrivă la fapte ale istoriei și la fapte din realitatea curentă, se preocupa să deslușească în acestea semne și dovezi de universalitate. Friedrich, mai cu seamă, se complăcea în acțiuni de caracter polemic, în anticipații, în a transpune fenomenul dramatic pe planuri îndepărtate, ideale. Deosebirile de concepție, incontestabil, erau evidente; totuși, aceasta nu a împiedicat ca punctele lor de vedere să se întregească reciproc și ca în procesualitatea literară a vremii sinteza dintre cele două gândiri să se impună.

În 1808, la Viena, August-Wilhelm a rostit o serie de prelegeri despre istoria teatrului; s-au făcut cunoscute, dobândind chiar și o anumită celebritate, sub această denumire generică: *Curs de literatură dramatică* (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*). Găsim aici o diviziune asemănătoare cu cea propusă de d-na de Staël în cartea sa *Despre literatură*: literaturi din Sud și literaturi din Nord. Este de fapt un punct de plecare pentru lărgirea și diferențierea conceptului în literaturi „clasice” și literaturi „romantice”. Asupra acestora din urmă avea să cadă un accent aparte; se considera că pot să convină și să reprezinte spiritul modern. „Romanticul” — se afirmă acum — tinde să exprime plinătatea vieții. Poate intra cu drepturi constitutive în însăși substanța poeziei. Nu este nevoie să căutăm acest „romantic” doar în date și situații ale vieții actuale; îl putem găsi, tot atât de bine, și în alte timpuri, și în alte literaturi. Mai precis: în literatura medievală cavalească, în creația shakespereană; de fapt, în orice operă autentic și fundamental poetică.

Tragedia și în genere literatura clasică franceză sînt privite critic; adesea, chiar cu adevărată aspră critică. Li se aduc obiecții de felul acestora: lipsă de substanță, predominare formală, sărăcie de simțire poetică, artificiozitate, farmec minor. Valabilitatea celor „trei unități”, mai cu seamă aceasta, este puternic contestată. Mai mult decît atîta: se consideră că absurditatea acestor unități a împiedicat ca mari talente poetice — de exemplu: Corneille, Racine — să-și poată desfășura adevăratele lor posibilități creatoare. În ce privește imitația franceză după clasicismul grec, aceasta rămîne în bună parte imitație de suprafață. În schimb, autorul prelegerilor părea dispus să acorde mai mult credit autorilor spanioli, lui Lope de Vega și lui Calderón în special. Întrucît literatura spaniolă s-a născut, nu dintr-o voință de program, ci din împrejurări legate de sentimente și tradiții naționale, se afirmă că această literatură este mai vie, mai legitimă, mai poetică.

Marele model spre care se orientează adeziunea teoreticianului german este Shakespeare. Admirația pe care i-o poartă atinge trepte și accente aproape idolatre. Opera britanicului îi apare drept perfecțiunea însăși. Totul, aici, i se revelează cu sens, cu justificare estetică, cu pecete de geniu: și di-

ferite anacronisme istorice, și inadvertențele geografice, și amestecurile de tragic și comic, și schimbările uluitoare de timp și spațiu, și libertățile de limbaj ale personajelor. Vedea, în toate acestea, trăsături de natură a da imaginației posibilități de afirmare; trăsături — în speță — putând să confere poeziei dramatice aspirații și drepturi de a cuprinde, de a ilustra universul. Trăsături — în concluzia teoreticianului — menite și indicate să facă parte din substanța artei „romantice”.

Poezia — se afirmă mai departe — poate îmbrățișa întinderi mari: știință, artă, istorie, mitologie ș.a. Dar, indiferent ce opțiuni ar fi în cauză, este necesar ca inspirația poetică să se simtă străbătută de un fior intim. De *ceva*, anume, care să țină seama de domeniul revelației și al misterului. Raportul *clasic-romantic* este evocat frecvent. În economia sistemului, acestui raport îi era atribuită o pondere specială. Ipostaza clasică proclamă puritatea elementelor poetice și a genurilor; ipostaza romantică, dimpotrivă, îngăduie amestecuri și interferențe. Ordonanța clasică are înfățișare sculpturală; soluția romantică, spre deosebire de aceasta, tinde spre o plastică picturală. Poezia clasică se configurează prin categorii finite; poezia romantică, în schimb, simte în ea atracții și chemări infinite. În cea dintâi, putem recunoaște: armonie convențională, strânsă unitate între conținut și formă, o imagine bine conturată a scopului urmărit; în cealaltă, constatăm: jocuri de contrarii, neîntreruptă căutare, discrepante și confruntări în cuprinsul raportului formă-conținut, îndemnuri și aspirații în continuă efervescență.

Evul Mediu se dovedește obiect de atenție specială. Ideea că acest ev ar fi fost o perioadă de obscuritate a spiritului uman este respinsă, ca fiind o prejudecată. Este timpul, deci, ca această prejudecată să dispară. Apariția Renașterii, cu tot ce avea să-i urmeze, a fost posibilă, printre altele, și prin chipul cum civilizația medievală a preluat și a continuat valori ale culturii antice.

Teatrul clasic a impus tragedia și comedia drept genuri pure, reprezentative; teatrul romantic, însă, înțelege să instituie forme dramatice proprii. Și anume: are în vedere soluții și forme dramatice în măsură să asocieze și să asimileze elemente venite din direcții contrarii; să străbată în regiuni misterioase ale simțirii umane; sub perfecțiunea liniș-

tită a formei ordonate să descopere tumulturi ; să aspire ne-
conținut spre orizonturi și agregări inedite.

Construcția doctrinară a fraților Schlegel gravitează spre această situație din urmă. Cei doi teoreticieni vedeau în ipostaza romantică mai multă orientare progresivă. Socoteau, totodată, că „romanticul” poate reuni în el date și posibilități din direcții multiple : ale naturii, ale societății, ale istoriei, ale psihologiei umane, ale vieții în general. Aceasta nu înseamnă că în mintea celor doi gânditori creația clasică ar fi fost un capitol condamnat, trebuind deci să dispară sau oricum să se subsumeze idealului romantic. *Altceva*, de fapt, este ceea ce avem de constatat și de reținut. Asistăm la un proces de lărgire a domeniului poetic. În ambianța pregătitoare a capitolului romantic — cel german la început, prin extindere apoi a celui european în general — această trăsătură avea să se dovedească fapt director.

Tabloul acestor configurări romantice este vast. În cuprinsul lui, adesea, opiniile teoreticienilor se întâlnesc cu acelea ale poezilor. Uneori, aceste opinii puteau să se acorde și să se întrească reciproc ; alteori, dimpotrivă, au dat naștere la contrarii și divergențe. De fapt, atât unele cât și celelalte se dovedeau la fel de necesare. Romantismul se constituia, nu atât sub auspicii raționale și sistematice, reitărind astfel etape și procedee clasice, ci mai degrabă ca o mișcare a descătușării, cu libertăți în acțiune și declarații de emancipare.

Era firesc, într-o asemenea ambianță de căutări și transformări, ca poezii, paralel cu funcționarea inspirației lor artistice, să facă și reflecții teoretice, devenindu-și astfel, într-o măsură sau alta, proprii lor doctrinari. În această privință, Novalis (Friedrich-Leopold von Hardenberg, 1772—1801), poetul *Imnurilor către noapte* (*Hymnen an die Nacht*, 1800), poate fi amintit în primul rând.

Poezia — în viziunea acestuia — deschide drumuri spre adevăr ; în ultimă instanță, ajunge a se confunda cu adevărul însuși. Reprezintă un limbaj pur, inegalabil și inimitabil, al interiorității sensibile. Stă în putința ei să străbată în profunzimile conștiinței, să surprindă inefabilul simțirii, să descopere realitatea sufletească în ceea ce această realitate poate avea mai intim, mai esențial, mai greu conceptibil.

Deține în ea tot ce poate intra în activitatea liberă a spiritului uman : intuiție, sensibilitate, reflecție, iubire, experiență, forme de joc și deopotrivă stricteți ale concentrării. Prin nimic altceva, ca prin poezie, sufletul omenesc nu ar putea să dialogheze mai bine cu el însuși. Poezia nu respinge formele clare, precise, noțiunile ca atare ; trebuie să vegheze, însă, ca acele situații prea definite să nu limiteze ori să frâneze avânturile spontane, neprefăcute, ale manifestării sensibile. Este necesar, de aceea, ca între expresia poetică și cea muzicală să se petreacă apropieri și chiar să se tindă spre identități de substanță.

Poetul, în lumina acestor date, are de împlinit o misiune complexă. Artă căreia i se dedică este o artă severă. I se cere, în același timp, și transfigurări, ca în oficierea unui sacerdotiu, și luciditate înfăptuitoare ca artizan. El, poetul, e ținut ca dincolo de ceea ce cuvintele îi pot desemna direct să simtă și să pună în mișcare și tonul lor interior, conținutul lor „magic”, puterea lor incantatorie. Natura este complexă ; deține și o realitate ce nu se vede direct, imediat ; deține, deci, un suflet. Datoria poetului este să ne conducă în intimitatea acestui suflet, făcându-ne să-i simțim fiorul și atracția lui misterioasă. Fie și în fapte cât de obișnuite din natură există totuși trăsături nebănuite, stranii câteodată, la care rămâne de văzut dacă am putea să ajungem vreodată. Sînt situații, acestea, în care poetul trebuie să-și simtă o chemare aparte. În ce constă această chemare ? Spărgînd cadrele obișnuite ale observației ; trecînd astfel peste deprinderi constituite ale minții ; luîndu-și aceste curajuri, poetul devine liber să alerge pe căi divinatorii, să determine în noi stări de ingenuitate, într-un fel chiar să ne vrăjească, pînă la a ne da sentimentul că facem acum înțîia cunoștință cu lumea în care ne aflăm.

O clipă, neapărat, trebuie să poposim și în tovarășia lui W a c k e n r o d e r (Wilhelm-Heinrich, 1773—1799). Ideile acestuia despre artă ne sînt înfățișate în două scrieri literare, dealtminteri singurele pentru care a putut să aibă răgaz în scurta lui viață : *Confidențele unui călugăr iubitor de artă* (*Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruder*, 1797) și *Fantezii despre artă, pentru prietenii artei* (*Phantasien über Kunst, für Freunde der Kunst*, 1799).

Ideatic, ne aflăm într-o atmosferă vecină cu cea propusă și întreținută de Novalis. Artă, prin esența ca și destinația ei, este și trebuie să fie revelație. Inspirația poetică are darul să ne introducă într-un univers misterios de semne. Cercetarea intelectuală, cu oricâtă scrutare și acribie ar proceda, nu poate cuprinde întregul domeniu al vieții spirituale. Îi stă în putință să descrie, să caracterizeze fapte ale simțirii; nu, însă, să și perceapă simțirea ca atare. Pe întinsul acesteia pot apărea nesfârșite aspecte, fiecare din acestea în stare să genereze sentimente, stări de spirit, opere de artă corespunzătoare. Intelectul, acesta lăsat singur, poate conduce înspre fragmentări și izolare; poate deveni intolerant și dogmatic; poate ca în numele ordonării de sistem să impună renunțări la fioruri ale inimii, ale superstiției, ale nevoii de adorare. Este și o fericire, și un privilegiu, că putem ca fapte umane să ne dăm seama de întinderea lumii, de varietatea ei, de țările și popoarele din care se constituie, de frumusețea proprie a fiecărei opere în parte. O fericire și un privilegiu — declară poetul — de care trebuie să ne bucurăm și pe care avem datoria de a le folosi. Dacă între pământ și cer este un abis, ei bine, trebuie să știm că prin ajutorul artei acest abis poate fi învins!

Cu Johann-Ludwig Tieck (1773—1853) ne aflăm în inima procesului. Părerile, totuși, continuă să difere. O parte a criticii pare dispusă să-l considere pe Tieck drept un factor-cheie al romantismului german, pe linie doctrinară ca și pe aceea a scrisului literar propriu-zis. O altă parte, dimpotrivă, manifestă îndoieli și rezerve. Aceasta din urmă îi contestă, printre altele, gradul de precizie și de consecvență de care trebuie să dea dovadă un șef de școală. Nu este mai puțin adevărat, însă, că și aceste oscilații erau de natură să-l facă interesant. Prin ce? Prin aceea că ele proveneau, poate nu atât din oscilații ca scriitor, cât din situații înconjurătoare, din mulțimea de contrarii ce asaltau spiritele vremii, din suflul revoluționar ce se întetea pe ținuturile literaturii.

Tieck a contribuit ca termenul de „romantic” să se popularizeze. Îi atribuia semnificații multiple: de la unele îndepărtate, cu rădăcini în literatura cavaleriească medievală, până la altele privind inițiative actuale și opțiuni cu caracter reformator. Scriitorul înclină să identifice noțiunea de „ro-

mantic“ cu cea de „poetic“ în genere ; admitea că trăsătura romantică face parte din substanța însăși a poeziei. Aflăm, pe toată întinderea activității sale critice, o sugestivă pecete eclectică. Idei preluate din gândirea lui Herder se împletesc cu filtrări din scrieri ale esteticienilor englezi. Față de raționaliști, manifestă rețineră ; câteodată, chiar, refuzuri în regulă. În parte, venea cu argumentări de principiu ; tot pe atîta, conta și reacțiunea emotivă. Resimțea încă unele aplecări de tipul *Sturm und Drang*. Dintre marii scriitori ai lumii, Dante, Cervantes, Shakespeare și Goethe îl interesează în-deosebi. Nu am putea spune că asupra vreunuia din aceștia ar fi ajuns la un sistem de idei clare, directe. Preocuparea, totuși, este caracteristică și contează ; în mulțimea ei de observații și însemnări găsim date orientative și puncte de reper privind climatul romantic în curs de constituire. Se lăsa atras de extravagante literare la modă ; într-adevăr, nu pînă la a le subscrie total, dar oricum făcînd din ele semne ilustrative sau semne prevestitoare în climatul amintit. Afinitatea pentru Goethe se sprijinea, mai ales, pe perioada wertheriană din opera acestuia ; o perioadă, anume, lăsînd să transpară tristeți, melancolii, unele înțelesuri ca de teamă în fața vieții. Se complăcea în decorul pe care i-l puteau asigura priveliștile, sunetele și încîntările din natură. Nu încearcă să pătrundă pînă în esența lucrurilor asupra căruia i se opresc privirile. În toate acestea, oricum în majoritatea lor, primează o strălucire exterioară ; rareori, numai, poetul sondează și în profunzimea lucrurilor. Critica, în consecință, s-a și întreat adesea : sînt în joc trăsături superficiale ale scriitorului ca scriitor, ori faptul derivă mai cu seamă din natura decorativă și manierizantă a concepției romantice, pe atunci în căutare de ea însăși ?

Există și alte aspecte, figurînd de asemenea în partitura romantică semnată de Tieck. Scriitorul — trebuie să amintim mereu această trăsătură — se simțea interesat și cucerit de imagini medievale. *Minnesang*-ul și teatrul timpuriu german îi păreau domenii ce se cer mereu redescoperite. Nürnberg-ul, ca oraș de artă și de istorie, îi procură și tot atîtea confirmări poetice ; reconstitua cu mințea tablouri de viață cu Albrecht Dürer și Hans Sachs în centrul lor ca prezențe tutelare. Nu trebuie să pierdem din vedere nici pietatea cu care s-a îngrijit de tipărirea scrierii *Fantezii despre artă*

(*Phantasien über die Kunst*) a prietenului său Wackenroder, dispărut în prima tinerețe. O scriere, anume, care pronunța amendarea spiritului de sistem, pentru ca în schimb nevoia de artă să fie asimilată sentimentului religios și ca poezia — prin puterea ei de a propaga iubire și adorare — să fie socotită drept un sens al vieții.

4. AMBIANȚA PREROMANTICĂ ÎN FRANȚA

Faza preromantică, în Franța, a început să decurgă de la jumătatea secolului al XVIII-lea. O parte din desfășurările ei au laturi comune sau oricum similare cu acelea ale mișcării iluministe. Între acestea, influențele străine — mai întâi cele predominant britanice, cu timpul și importante adaosuri germane — ocupă locuri prioritare. Istoria literară, în special cea de concepție comparatistă, dă fenomenului denumirea de *cosmopolitism*, atât literar cât și ideatic. Rămîne de văzut dacă această denumire este în totul fericită. Conceptul de „cosmopolitism” — cel puțin într-o seamă de întrebunțări ivite și încetățenite între timp — s-a degradat oarecum, căpătînd anume nuanțe sau chiar înțelesuri peiorative. De fapt, fenomenul în cauză era unul de europenizare. Fondurile naționale nu sînt realități închise; toate dețin în ele valențe capabile să recepteze și să asimileze elemente din afară. Această capacitate participă adînc, ține de însăși natura spiritualității europene.

Societatea franceză începea să fie din ce în ce mai interesată de mișcări, instituții și forme de viață existente în lumea de dincolo de Canalul Mîneei. Ideile britanice despre libertatea civilă și politică, despre guvernarea constituțională și regimul parlamentar, despre deism și despre senzorialismul filozofic — pentru a nu le aminti decît pe acestea — sînt aproape la ordinea zilei. Un interes literar, nu mai puțin, este și el la fel de pronunțat. Teatrul lui Shakespeare, într-un prim moment, avea să trezească mirare, proteste, comentarii în contradictoriu; cu timpul, însă, această atitudine — în bună parte atitudine de rezistență — avea să se transforme într-un sentiment de respect, de largă considerare. „Sălbăticia”, „misterul”, „spleen”-ul sau înotările în „ceață” din acest teatru exercită fascinație; pana și temperamentul scri-

itorului dezvăluiesc trăsături profunde ale sufletului britanic ; totul se dovedește forță revelatoare, de o natură pe cât de neobișnuită pe atât de incitantă. De aici, și interesul pentru alți scriitori englezi : Ossian, Sterne, Richardson, Young, Gray. Toți aceștia mobilizează atenție și interes. Aplecările lor spre sentiment și emoționalitate elegiacă, tonul meditativ și nostalgic, poezia lor încărcată de specific nordic, toate acestea trezesc curiozitate, plac, luminează un orizont nebănuț.

Denumirea de „anglomanie“, atribuită adesea fenomenului amintit, este discutabilă. Anumite adâncimi îi scapă ; în orice caz, termenul — și ca idee, și ca formulare — plutește oarecum la suprafață. Avem de-a face, propriu-zis, nu cu acte de imitație, nu cu gesturi de servitute intelectuală, nu cu simple manifestări snobe, nici cu stări pasionale ieșite cumva de sub controlul judecății critice, ci în genere cu relații și interferențe de idei, într-o epocă în care, atât prin conjuncturi politice cât și prin incipiente iluministe, în lumea europeană formele de mai multă comunicare între state și între sisteme de gândire dobândeau consistență. Preluările din Anglia, intrate în retorte ale spiritului francez, au contribuit la o seamă de configurări proprii, dar toate cu puternică pecete europeană. În această privință, Montesquieu, Condorcet, Helvétius, d'Holbach, Voltaire, Diderot, J.-J. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Grimm, Saint-Cambert, Marmontel ș.a. reprezintă tot atâtea dovezi.

În mai mică proporție, cronologic ceva mai târziu, dar cu evidentă participare în climatul pregătitor al romantismului francez, se află în joc și o prezență germană. Faptul este cu atât mai caracteristic, cu cât pînă atunci pentru părți întinse ale opiniei publice din Franța lumea germană trecea drept o lume încă învăluită în neguri și naivități medievale, încă stăruind în forme politice tulburi reprezentate adesea prin baronii stupide și anacronice. *Messiada* lui Klopstock ; poemele de sentimentalitate religioasă ; romanele de analiză și traduceri din Shakespeare ale lui Wieland ; *Hoții* lui Schiller ; *Werther*-ul lui Goethe și răsunetul acestei scrieri în mentalitatea literară a vremii : acestea, mai cu seamă, au contribuit ca vechea prejudecată să se destrame și ca în imaginea curentă despre lumea germană să intervină modificări sensibile.

Să nu spunem că romantismul francez ar datora *totul* acestor influențe și modele venite din afară ! Lucrurile trebuie văzute și înțelese în perspectiva lor exactă. Așa cum Corneille a rămas perfect francez, împrumutînd totuși din *romanceros*-ul spaniol ; cum Racine a implicat valori din vechii greci în tragedia clasică franceză ; cum Molière nu s-a dezmințit cu nimic pe sine inspirîndu-se din italieni ; tot așa, romantismul francez a știut să descopere în aceste literaturi nordice elemente de natură a-i stimula și a-l confirma în propria sa efervescență creatoare.

În această acțiune — acțiune deschizătoare de drumuri, datătoare de linii cardinale — apariția lui Jean-Jacques Rousseau (1712—1778) reprezintă un eveniment epocal.

Geneva, locul natal și principalul loc de formație al scriitorului, manifesta de mai multă vreme pronunțate afinități anglo-germane. Caracterul francez, fără ca acest fapt să-l afecteze în esența lui, înregistra totuși unele modificări. S-a și spus, adesea, despre situația în cauză : inteligența latină, mediteraneană, dar suflet german. Oricum, trăsătura reformată se dovedea stăruitoare și în multe privințe ajungea pe prim plan. În psihologia lui Rousseau, această atmosferă — atmosferă de „cosmopolitism“, cum o denumește o întreagă școală de comparatism literar — contează mult. Îi este atribuit quietismul protestant al scriitorului, cu aplecările acestuia spre stări contemplative și cu vădită ostilitate față de diferitele confruntări dogmatice din epocă. Critica, mereu, și-a pus această întrebare : în ce măsură Rousseau a rămas francez, în ce măsură a devenit englez sau german ? Oricum, un fapt este stabilit cu certitudine. Opera lui Rousseau denotă, mai bine zis rezumă în ea, acel plus de profunzime și acel plus de lirism filozofico-literar pe care protestantismul și l-a putut asocia prin contactul lui cu spiritul și ambianța culturii franceze.

Ce anume, din ideile pe care le-a pus în mișcare, și din exemplul său literar, îl consacră pe Rousseau printre marii precursori ai romantismului ?

A ținut să sublinieze că între gîndirea politico-socială și ideea creștină se pot dezvolta compatibilități și corespondențe. Ființa umană este o podoabă a creației ; deține în facultățile ei intrinseci neîncetate posibilități de perfecționare ; este îndreptățită, ca atare, la respectul tuturor, al

societății, al legilor, al ordinii universale în general. Reformele sociale trebuie să se întemeieze pe adevărurile și armoniile naturii. Familia este o entitate socială și spirituală în care toate aceste adevăruri și armonii se întâlnesc, confirmându-se și întregindu-se reciproc. Destinul umanității depinde, între altele, și de câtă însemnătate sistemele de viață ale societăților și ale indivizilor vor ști să acorde activității educative. Sentimentul deține în el puteri suverane. Instinctul și emoția sînt realități ce trebuie să intre de aproape în construcția noastră morală. Rațiunea, abstracția, analiza, toate acestea — desigur — își au partea lor de necesitate în configurările cunoașterii; dar toate actele inteligenței ar rămîne cu ceva steril și ineficace în ele atîta vreme cît în asimilările lor argumentele sensibile ale inimii ar fi lăsate la o parte. Din clipa în care pot să apară accente de iubire, de credință, de încordări emoționale, din clipa aceea, judecata noastră trebuie să înțeleagă că acestea reprezintă elemente de viață și elemente de umanitate a căror ignorare ar putea s-o țină departe de adevărul omenesc al lucrurilor. În această privință, sentimentul naturii capătă acuități și semnificații fundamentale. În procesul creației artistice, acest sentiment poate interveni salutar. În afara lui, nenumărate bucurii ale inimii ar rămîne mute; oricum, le-ar lipsi expresivitatea la care au dreptul. Creația literară este chemată să acorde naturii o importanță egală cu aceea pe care o atribuie psihologiei umane. Latura psihologică a literaturii trebuie să se întrească cu una pitorească. Reprezentarea lumii sensibile și reprezentarea lumii interioare sînt factori necesari de unitate artistică.

Elocința lui Rousseau are puncte comune cu aceea a contemporanilor lui iluministi: înlănțuire logică, bogăție de argumente, construcție ordonată, arhitectonică. Înțelege, însă, ca această elocință să nu se adreseze doar rațiunii stricte, ca într-o demonstrație științifică, ci să capete și tonuri persuasive, să solicite resorturi ale sensibilității emotive, să creeze efuziuni și elanuri. Cu alte cuvinte: să facă în așa fel încît, oricînd, asupra faptelor din afară să se proiecteze și lumini venite din interioritatea noastră psihică.

Lirismul și pitorescul; adevărul și frumosul; inteligibilul și sensibilul; imaginea abstractă și imaginea sensorială; motivarea logică și transpunerea subiectiv-individuală; reflecția

și pasiunea; elocința și îngîndurarea tăcută: iată — în concepția și viziunea lui Rousseau — fapte ce-și pot fi complementare. Cu alte cuvinte: fapte trebuind ca pe deasupra înfățișărilor lor contrarii să-și descopere neconținut afinități de substanță și virtuți de integrare. Literatura produsă sub semnul acestor integrări se adresează tuturor simțurilor și multor resorturi mentale. Va putea, astfel, să acopere un cîmp vast: de la poezia de simplu fior emoțional pînă la elaborări de amploare filozofică, de la stări ale eului personal pînă la construcții interesînd morala societății în general. Despre *Contractul social*, operă a lui Rousseau uitată relativ repede, avea totuși să se spună: este o operă, aceasta, din care au putut să răsară nu numai idei revoluționare, constituții ori principii de politică socială, ci deopotrivă și concepții de artă, conducînd spre ode, spre forme diferite de inspirație lirică, spre creații de teatru.

Prin d-na de Staël (Germaine Necker, 1766—1817), drumul înspre instituirea unei doctrine propriu-zise a mișcării romantice avea să facă importanți pași în plus. Două din cărțile acestei scriitoare, *Despre Literatură, considerată în raporturile ei cu instituțiile sociale* (*De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800) și *Despre Germania* (*De l'Allemagne*, 1810), își au un loc al lor de pionerat în istoria criticii moderne. Atît în una, cît și în cealaltă, putem recunoaște idei, stări de spirit și dezbateri din perioada următoare Marii Revoluții Franceze. Era firesc ca un eveniment istoric de natura și proporțiile acestei revoluții să antreneze în mișcările ei participări și încrucișări de opinii provenind simultan din direcții diferite. Cu un secol înainte, revocarea Edictului din Nantes (1685) crease o situație asemănătoare. Cărțile amintite, în bună parte, reflectă situații legate de acest proces; fondul lor, ilustrare a ceea ce denumim „cosmopolitismul“ vremii, pune în cauză fenomene ideatice și estetice interesînd totodată mai multe spiritualități occidentale: franceză, engleză, germană, în parte și italiană.

Recunoaștem, în formația spirituală a d-nei de Staël, trăsături ținînd de tradiția protestantă a Genevei, locul său de naștere. Afectiv, scriitoarea s-a considerat ca aparținînd sufletului francez; intelectualmente, înclina spre țări nordice

și în genere se proclama un spirit european. De la început, s-a simțit admiratoare și discipolă a lui J.-J. Rousseau. Este probabil că în sine a se vedea chemată să continue și să întregască opera acestuia. Interesul și admirația pentru Anglia au apărut devreme. În Ossian, bătrînul bard gaelic, vedea o prezență spirituală la fel de tutelară în nord ca aceea a lui Homer în spațiul mediteranean. Cărțile lui Milton, Young și Richardson îi erau aproape cărți de căpătii; cu timpul va adăuga și unele ale germanilor, Wieland, Schiller și Goethe în special. Dintre moraliștii englezi, manifesta preferință pentru Addison. În parte, i-a cunoscut și pe filozofi: Fr. Bacon, Hobbes, Locke, Hume. Opiniile despre Shakespeare luau caracter de încununare; acesta îi părea geniul cu adevărat inimitabil care și-a făcut vreodată apariția printre oameni. Prețuia gîndirea critică a lui Swift; aceasta, cu atît mai mult, cu cît îi găsea asemănări cu aceea a lui Rousseau. Vedea în sistemul constituțional din Anglia un model cu îndreptățiri universale. Socotea Anglia o patrie a instituțiilor clădite pe ideea de libertate; totodată, o patrie știind să prețuiască și să asigure dreptul la originalitate al individualității umane.

Cîteva din opiniile scriitoarei cu privire la poezii antici — cei greci, mai cu seamă — pot fi puse sub semne de îndoială. Obiectează acestor poeți că nu au subliniat îndeajuns, sau chiar că au trecut cu oarecare nesocotire pe lîngă puterea iubirii. Au lăsat în umbră — ni se relatează — date intrinseci ale sensibilității feminine. Seninătatea pe care anticii înțelegeau s-o propage prin scrierile lor îi părea o seninătate rece, o seninătate predominant „masculină”. Într-adevăr, stă în puterea acestei seninătăți ca ea să conducă înspre victorii morale, înspre curajuri salutare în confruntările noastre ca oameni cu adversitățile vieții și ale soartei. În schimb, alte stări sufletești — durerea, melancolia, suferința, dezamăgirea, disperarea, fiorul morții — se arată mai puțin, mai șters, mai îndepărtat. Or — declară mai departe scriitoarea —, marea poezie trebuie să dețină în ea adîncimi în general triste. Fără raporturi intime încărcate de sentimentul suferinței, ar fi greu ca vibrația lirică să poată atinge culmi. Spiritul grec manifestă mai degrabă un fel de impasibilitate; se emoționează mai greu; nu aprobă dar nici nu respinge

starea de contemplativitate sau de melancolie ; lasă impresia — cîteodată — că nici nu ar cunoaște-o.

Situația se reeditează și în problema etică a vieții. În felul cum constată existența adevărilor morale, spiritul grec pune aceeași liniște, aceeași seninătate, aceeași impersonalitate, ca și în perceperea faptelor fizice. Latura epică, cu implicațiile ei satirice și politice, predomină asupra celei lirice. Omul social trece înaintea omului individual. Emoția, bineînțeles, nu poate să rămînă doar emoție, atît și nimic mai mult. Neapărat, ea trebuie să însemne și o forță morală. Fără o oarecare integrare, nu s-ar putea ajunge la frumuseți durabile. De aceea — declară răsplat scriitoarea — criticii literare îi revin și sarcini vecine cu acelea ale tratatelor de morală. Nu ar fi de ajuns ca accentele elocinței și ale poeziei să impresioneze doar facultățile noastre intelectuale ; este necesar ca această sarcină să răzbată și în ființa noastră fizică, să determine impulsuri spontane, să atingă și regiuni involuntare ale sensibilității, să ne intre în sînge.

În epocă, de fapt și mai tîrziu, cartea *Despre Germania* a trezit discuții aprinse, variate : de la unele dispuse să vadă în această carte inexactități de optică și de judecată pînă la altele înverșunîndu-se în a-i recunoaște merite excepționale. Adevărul, însă, reclamă aici un spirit mai interpretativ ; nu asemenea aprecieri ori situații extreme ar putea să ne dea măsura lucrului. Este greșit să se creadă că d-na de Staël ar fi vrut să ridice Germania pe un soclu suveran, amendînd astfel sau minimalizînd stiluri, norme sau instituiri de pînă atunci ale culturii franceze. Protestul ei hotărît împotriva Franței napoleoniene nu se răsfrînge și asupra Franței în general. Socotea, totuși, că literele naționale nu trebuie să se închidă în ele însele, refuzîndu-și astfel lumini și servicii pe care și le-ar putea aduce reciproc. În fiecare literatură există și pulsează specificuri valabile, în funcție de cultură, psihologia și istoria popoarelor corespunzătoare. În această diversitate stăruiesc principii și virtuți capabile să creeze climaturi de cunoaștere și de unificări spirituale ; în afara sufletelor individuale, poate exista și un suflet universalizator, reieșit prin întrepătrunderi de sens și de substanță ale celor dintîi. Tradiția franceză — aceasta, mai cu seamă — are nevoie ca în ambianța ei oarecum îmbătrînită să intervină un asemenea suflu înnoitor. Literaturile din Nord și cele din

Sud nu-și stau față în față ca entități adversare : există o mentalitate europeană care le poate sintetiza și care resimte nevoia amândorura.

Literatura germană — afirmă scriitoarea — este cu deosebire mai aproape de tendința romantică în curs de constituire. Afinitățile acestei literaturi cu poezia cavalerismului medieval ; legăturile mai strânse cu elemente ale solului natal și cu formele de viață ale comunității autohtone ; interesul trezit de ideea restituirilor istorice ; idealismul filozofic al gânditorilor germani ; în plus, atenția acordată sentimentului ca fapt primar al realității sufletești, ca aspirație infinită, ca elan în măsură să poarte simțirea umană în misterele naturii, ale existenței fizice și morale în general : toate acestea, preluate de tendința romantică, erau în măsură să dea creației literare mai multă suplete, s-o scoată din canoane clasice îmbătrânite, s-o perfecționeze, s-o înscrie mai viu și mai direct în fluxul acelor dezvoltări și transformări pe care neîncetat ni le cere viața.

După aceste priviri analitice, să trecem acum la o viziune de ansamblu. Prin ce, anume, d-na de Staël, atât ca scriitoare dar mai ales ca teoreticiană, contează ca precursoră a romantismului francez, nu mai puțin și a celui european ? A cerut mentalității literare ca aceasta să scruteze mai de aproape în poezia naturii și a sufletului uman. A întins punți de comunicare și de sudură intimă între exercițiul lucid al inteligenței și fiorurile sensibile a'e inimii ; mai precis : între rațiune și sentiment. A pledat pentru postularile și cuceririle liberalismului iluminist, adăugând totodată că aceste cuceriri nu trebuie să umbrească tradiții nobile, să alunece în exagerări și extravagante, să elimine ori să manifeste indiferență față de conținutul clasicismului francez ori de supraviețuirile lui neoclasiciste. A avut în vedere ideea unei spiritualități europene, în cuprinsul căreia fiecare popor să se poată desfășura cu întreaga lui capacitate creatoare, bineînțeles nu pentru singularizări vanitose ori discriminatorii, ci dimpotrivă pentru armonii și integrări ale acestora într-un concert universal.

Ideile d-nei de Staël despre teatru, deși tributare în bună parte lui Johnson și fraților Schlegel, cuprind totuși și interesante vederi originale. Trebuie reținută, mai întâi, ideea aceasta : prin nici o altă formă de comunicare literară, ca

prin dramă, geniul aparte al unui popor nu ar putea să se exprime mai viu, mai adecvat, mai sesizant. Forma dramatică poate mijloci și poate asigura întâlniri sugestive și împletiri complementare între elementul epic și cel liric. A formulat proteste împotriva „unităților” clasice; admitea, totuși, de altminteri în acord cu punctul de vedere iluminist, că sînt situații în care unitatea de acțiune devine condiție indispensabilă a creației dramatice. Apară și recomandă cultivarea dramei istorice; în cazul teatrului francez, cu deosebire, teme istorice îi apar ca putînd să-l salveze din impasul în care se află sau care oricum îl amenință. Manifestă rezerve în ce privește generalizarea versului alexandrin; consideră că folosirea lui exagerată poate imprima uniformitate și solemnitate rece, trăsături contraindicate chiar și în tragedie, cu atît mai mult în celelalte specii dramatice.

Ca și majoritatea contemporanilor săi, în tabere iluministe și în tabere preromantice, d-na de Staël a văzut în Shakespeare un model. Faptul, totuși, nu trebuie privit ca expresie a unei admirații exclusive, ci ca premisă directoare și ca element integrator într-un sistem de gîndire literară. Contemporanii amintiți — pînă la un punct îl putem număra și pe Voltaire printre aceștia — tindeau să vadă în unele apariții ori situații shakespeareane — de exemplu: vrăjitoarele din *Macbeth*, fantoma regelui ucis în *Hamlet*, filtrul fabricat de călugărul Lorenzo în *Romeo și Julieta* ș.a. — mai mult tactici, procedee și efecte dramatice, putînd ca atare să fie extinse și imitate. D-na de Staël s-a detașat de această concepție. A înțeles că erau în joc nu artificii de teatru, ci fapte ținînd de sufletul propriu-zis al poetului; cu alte cuvinte: stări de spirit ale acestuia, forme de gîndire, imagini în măsură să ilustreze fioruri ale dramei omenești, în confruntarea acesteia cu realități ale vieții și ale morții.

Chateaubriand (François-René viconte de, 1768—1848) ocupă un loc la fel de reprezentativ în istoria mișcării romantice. Pe plan ideologic, între concepțiile lui și acelea ale d-nei de Staël existau deosebiri evidente. Unul era nobil, catolic, partizan hotărît și devotat al Restaurației; cealaltă, dimpotrivă, se formase în climatul liberalismului iluminist și adera cu putere la ideile acestuia, credea în perfectibilitatea umană, vedea în Revoluția Franceză împlinirea unei necesi-

tați istorice. Și pe plan literar, ideile lor nu coincideau întotdeauna. Iată — de exemplu — cu privire la Shakespeare : admitea că acesta a sondat adânc în misterele naturii umane, ceea ce nu înseamnă însă că ar fi fost în egală măsură și un artist adevărat. Sau în chestiunea tradiției clasice : socotea că principiile poetice enunțate de Aristotel, Horațiu și Boileau pot și trebuie să rămână indefinit în picioare ; că „regulile“ intră în ordinea necesară a creației literare ; că urîtenia și vulgaritatea nu pot genera forme de artă ; că perfecțiunea și cizelarea artistică, departe de a umbri cumva natura, autenticitatea și spiritualitatea faptelor, dimpotrivă, le pot conferi acestora cu atât mai multă expresie și mai mult relief. Totuși, pe deasupra acestor deosebiri, în ambianța de transformări literare și pregătiri romantice din epocă, d-na de Staël și Chateaubriand își stau alături. Gîndirea amîndorura descinde sau în orice caz are tangențe cu aceea a lui Rousseau. Presimțirea infinitului îi stăpînește și îi inspiră deopotrivă. Interesul pentru istorie, de asemenea ; socoteau că între istorie și literatură există corespondențe de substanță. Și, mai ales, ceea ce îi așază într-o aceeași orbită intelectuală și artistică a vremii este rangul pe care l-au atribuit sensibilității, pe scara umană a valorilor spirituale.

Ce anume, din inovațiile scrisului literar ale lui Chateaubriand, aveau să se încorporeze în mentalitatea și expresia artistică a mișcării romantice ?

Ne sesizează, mai întîi, în tăcerile și învăluirile lui subtile, un stăruitor sentiment al eului personal. Scriitorul nu se distanțează de eroii săi ; intră în procesualitatea intimă a acestora, se simte ca făcînd parte din corul lor sufletesc ; descriînd suferința și frămîntarea acestora se destăinuiește totodată și pe sine. Față de trecut, cînd norma clasică impunea ca scriitorul să rămînă obiectiv față de personajele și situațiile în joc, această pătrundere a notei subiective constituia un fapt nou, pînă la un punct chiar de-a dreptul revoluționar. Romantismul, ca sub îndemnul unei adevărate vocații, l-a îmbrățișat de la început. *René*, scrierea, lui Chateaubriand, a dat un semnal. O serie de capodopere ce i-au urmat — *Obermann* (Senencour), *Adolphe* (Benjamin Constant), *Voluptate* (Sainte-Beuve), *Stelo* (A. de Vigny), *Meditații* (Lamartine) ș.a. — reprezintă tot atîtea confirmări.

Impresia produsă în epocă de *Atala* și *René*, scrieri care au contribuit de aproape la celebritatea literară a lui Chateaubriand, se aseamănă, ca intensitate lirică și ca freamăt psihologic, cu cea produsă câteva decenii mai devreme de *Suferințele tânărului Werther*, romanul lui Goethe. Într-un fel, melancolia din aceste scrieri devenea spiritualmente aproape cuvînt de ordine. Se recunoștea în ea, mai ales, o bună parte din tineretul sensibil și intelectualizant al vremii. Mai precis : nu propriu-zis un tineret obosit, blazat, dezorientat, înclinînd de aceea spre izolări și abdicare, dar oricum un tineret îngîndurat, purtînd în cugetul său poveri și apăsări ale unui sfîrșit de veac, imagini încă nelimpezite în legătură cu atîtea evenimente zguduitoare la care a fost martor, întrebări, apăsări și neliniști în ce privește soarta pe care ar putea să i-o rezerve viitorul. Asupra acestui aspect, atît istoricii sau criticii literari cît și moralistii au formulat judecăți diferite. Unii s-au întrebat dacă generațiile cucerite de această melancolie romantică nu au dăunat energiei civice și *tonus*-ului moral de care era necesar să se dea dovadă în epocă ; alții, dimpotrivă, au sentimentul că la școala acestei melancolii generațiile în cauză au putut să coboare în ele însele cu mai stăruitoare pătrundere, cu mai atentă dispoziție cunoscătoare, implicit și cu mai multă voință de acțiune.

Scriitorii francezi din perioada clasică, aplecați cu preferință spre studiul caracterelor umane, lăsaseră ca sentimentul naturii să rămînă în subordine. Prin aceasta, se depărtau de tradiția antică, pe care totuși o revendicau drept model. În epopeea elină ca și în cea latină, știm, legătura dintre natură și om constituia o justificare de bază a materiei epice. J.-J. Rousseau și Bernardin de Saint-Pierre, aceștia în primul rînd, au dat semnale și indicații, atît pe plan ideatic cît și artistic propriu-zis, pentru ca această legătură să fie reluată. Chateaubriand a continuat procesul astfel început ; în scrierile sale, sentimentul naturii avea să capete întîia sa mare confirmare romantică. Natura, în concepția scriitorului, nu este numai un cadru. Ea i se înfățișa ca o vastă și inimitabilă realitate. O realitate, anume : în care totul trebuie observat ; în care totul este demn să fie zugrăvit ; în care fiecare lucru își poate avea ființa și rostul său propriu, deși totul se află sub stăpînirea unor legi imuabile ; în care

fie și cea mai ușoară nuanță fizică poate adăposti sau poate genera în ea un sens moral. Natura exterioară deschide și asigură drumuri spre natura interioară. Chateaubriand, de aceea, nu se mulțumea doar să constate și să consemneze, în tot ce a zugrăvit ca poet — gânduri virgine, deșerturi, regiuni sălbatice, întinsuri de ape, așezări barbare, întunericuri profunde ale nopții și lumini ale zilei — înțelegea să pună căldură, eleganță și înălțime, să dea epitetului forță și concentrare, să creeze atmosfera de evocare și sugestivitate.

5. LINII PROGRAMATICE ; INCORPORĂRI SINTETICE

Să încercăm, acum, a cuprinde într-o viziune de ansamblu ce anume s-a încorporat în fondul estetic și doctrinar al mișcării romantice prin frământările și interferențele de idei amintite în cursul dezvoltării de mai sus.

Mișcarea romantică s-a născut în viața continentului nostru dintr-o nevoie profundă de regenerare a inspirației poetice. Motivația estetică a faptului își găsește puncte de sprijin în gândirea iluministă și se împletește strâns cu urmările de ordin politico-social ale acestei gândiri. Mișcarea romantică nu a reieșit din ceea ce am putea numi o doctrină și o activitate ordonată de școală ; de asemenea, nici printr-o revoluție, în sensul radical sau convulsiv al cuvântului ; procesul ei — pe deasupra unor aparente câteodată aproape strigătoare — numără mai degrabă agregări organice și integrări treptate. Este de văzut dacă termenul de *romantism* avea să fie un termen de război, după cum s-a pretins în primul moment, sau dimpotrivă unul de pace, așa cum universalizarea lui a stabilit cu timpul.

Romantismul s-a pronunțat cu fermitate împotriva fixității clasice. Nu s-a gândit niciodată să conteste valoarea clasică a operelor în cauză ; și implicația lor rațională, ca și structura lor canonică făceau ca aceste opere să tindă înspre un anume imobilism, străin adesea de unele aspecte și adevăruri ale psihologiilor umane. Un exemplu, în acest sens : Rodrig și Chimena, în *Cid*-ul lui Corneille, ating ca eroi tineri perfecțiunea ; dar, ni i-am putea închipui oare și în altă vîrstă, și într-o altă fază de viață, decît acelea

pe care poetul le-a fixat în operă? Chestiunea — afirmă comentatorii — este de discutat. Natura deține în ea potențialități multiple: în ființa umană, simultan cu trăsăturile ei constante, pot apărea și se pot manifesta și atâtea altele, imprevizibile; sufletul omenesc este o întindere vastă în care se poate prospecta indefinit; virtuțile și slăbiciunile oamenilor nu se aliniază separat, discriminatoriu, ci se întrepătrund continuu, în funcție deopotrivă de cunoscutele și necunoscutele vieții. Devenirea, deci, este o realitate. E ținută, ca atare, să-și afirme și ea drepturile ei. Mai precis: așa cum contează generalul-uman, tot așa contează și particularitatea. Universul nu există de la sine și prin sine; el se constituie prin agregări și materii, valori și funcțiuni naționale. Năzuința spre adevăruri absolute trebuie să treacă neapărat prin experiența atîtora altele, relative. Demonstrația romantică își va impune să le apere, exprimînd în mod artistic conținuturi și înțelesuri ale acestei deveniri.

În climatul pregătitor al mișcării romantice, atît pe planuri naționale cît și în context european, influențele străine și rețeaua acestora de interferențe alcătuiesc un capitol fundamental. Ambianța iluministă, cu raționalismul ei umanizant și liberalizant, a deschis porți și a oferit acestor influențe posibilități de afirmare. Un timp, în momentele acute ale Revoluției Franceze, procesul a cunoscut unele stagnări; curînd, însă, el avea să fie reluat cu o și mai pronunțată amploare. Este interesant de observat că înseși mișcările patriotice, atît de frecvente și de active pe continent, începînd încă din perioada campaniilor napoleoniene, făceau apel la literaturile străine și găseau în acestea justificatii ale revendicărilor lor naționale. Romantismul, cu o intuiție a lui aparte, a sesizat, s-a înscris și a slujit această orientare, netemîndu-se de criticile venite fie din tabere neoclasiciste, fie de diferitele proteste și rezistențe reacționare. Oricum, anume afirmații ale acestor tabere, dispuse să vadă în influența străină forme de imitație ori de servitute spirituală, erau și nedrepte, și pătimășe. Adevărul, aici, este mai complex, mai suplu, mai nuanțat, implicit și mai funcțional. Erau în joc, de fapt, nu acte de abdicare ori de supunere imitativă, ci deschideri și lărgiri de orizonturi, asocieri de

idei și perspective, acțiuni de cunoaștere reciprocă între culturi și popoare.

Libertate ! — cuvîntul, acum, răsună stăruitor ; își adaugă mereu atribute, semnificații, prerogative. Este principiu ; este program ; este temă de reflecție ; bineînțeles, este și steag de luptă. I se subordonează idei, preocupări, acțiuni în continuă efervescență. De aici, preconizări și mutații ca acestea : drepturi mai largi, acordate sentimentului și imaginației ; nu edictări ultime și consacrări în numele unor perfecțiuni existente ori ale altora posibile, ci înscrieri active pe linia progresului neîncetat ; nu separări canonice în genuri — separări putînd să conducă înspre fixități și dogme — ci asocieri și agregări capabile să exprime fluxuri și circuite variate ale lucrurilor ; nu cantonări orgolioase și exclusive, ci forme de corespondență în care poezia, muzica și artele plastice să-și poată dezvolta afinitățile și esențele lor comune ; nu doar situații limpezi, măsurate, putînd să intre plauzibil în cadre sistematice, ci și situații încărcate de tumulturi și contrarietăți, muncite de neliniști și pasiuni ; nu numai ordine, înțelepciune, reguli și dispoziții ca de geometrie spirituală, ci și desfășurări ilimitate, în care atît poezia cît și proza, atît construcția abstractă cît și constatarea concretă să poată comunica între ele.

Imaginația intră pe primul plan al creației literare. Nota subiectivă, cu gradul ei inerent de impresionabilitate, domină. Individualismul — pe largi porțiuni ale creației romantice — trece înaintea impersonalității ; sentimentul, înaintea argumentării raționale. Sensibilitatea, acum, este larg solicitată. Diderot, ca adept al comediei „larmoyante“ în parte și ca teoretician al acestei comedii, exclamase și el : „să fim sensibili !“ (Soyons sensibles !). Numai că în gura lui această exclamație rămînea oarecum la suprafață ; răsuna artificios, convențional, neconvingător, pînă la un punct și ridicol. În schimb, sentimentalismul inițiat și propagat de J.-J. Rousseau s-a impus din primul moment ; intra în așteptările și opțiunile vremii. Denota, dintr-o dată, vitalitate artistică și putere de captație psihologică. Din această clipă, asumarea lui în concepția romantică avea să devină fapt cert, constitutiv. Sentimentul, căruia atîta în clasicism cît și în iluminism îi fuseseră impuse limite și rigori, se redeşteaptă ; cîteodată, chiar, cu adevărate porniri de revoltă.

Aspirația spre infinit, spre etern, spre ideal — toate acestea — capătă înțelesuri și proporții de necesitate spirituală. Pe clasici, în genere, misterul destinației umane îi preocupa mai puțin ; în romantism, însă, preocuparea tinde să devină tulburătoare. Tot așa, și în ce privește atracția spre necunoscut, spre resorturi încă nedescoperite ale sufletului, spre regiuni intime ascunzînd în ele secrete primare ale existenței.

Evenimentul Revoluției — ni se spune — nu a influențat doar gîndirea politică și socială din epocă ; efectele acestui eveniment, nu mai puțin, au avut repercusiuni și în cultura artistică. A creat stări de spirit ; a pus în mișcare sentimente comune, multe din acestea cu înclinație introspectivă, de natură astfel de a conduce înspre o poezie a sufletului ; a sufletului cu înclinare nostalgică uneori și cu revărsări în afară alteori. Poetul — se afirmă acum aproape programatic — trebuie să iasă din izolarea spre care ar vrea să-l împingă meditativ simțămintele sale intime. Cu cît va dovedi mai multă simpatie umană, cu atîta poezia lui se va afla mai aproape de adevărata ei destinație. Ideea de apostolat social și ideea de transfigurare poetică a lucrurilor sînt valori vecine. Scrisul literar trebuie să militeze în mod curajos, entuziast, pentru că în soarta umanității să se producă ameliorări continui. Nu am avea dreptul să punem poezia de visare sau de imaginație sub semne de îndoială ; există lucruri ale inimii al căror adevăr uman reclamă neapărat serviciile unei asemenea poezii.

Am greși, însă, dacă pe baza celor constatate mai sus am deduce că în romantism spiritul de observație, de analiză și de obiectivitate ar fi lăsat cu totul la o parte. Atîtea fapte, dimpotrivă, dovedesc contrariul. Sînt invocate și evocate frecvent : natura, adevărul, patria, națiunea, societatea, istoria. Acestea, toate, nu pot stăruia doar ca abstracțiuni ; în orice împrejurare, neapărat, folosirea lor este ținută să implice și raportări concrete, ancorări în realitatea obiectivă. Romantismul înțelege să protesteze împotriva „uniformității“ clasice ; de aici, în consecință, orientările lui în diversitatea lumii, înspre rețelele de trăsături individuale, înspre particularitatea care trebuie să fie constatată direct pe căi material-senzoriale. Înțelegea, de asemenea, să împrumute subiecte din tot ce poate oferi natura. Viața primitivă, și ea, întocmai ca viața civilizată, este aptă să solicite și să

capteze virtualități ale artei. Din moment ce un lucru există, el capătă dreptul de a fi luat în considerare și zugrăvit. Realitatea se împotrivesc trierilor și discriminărilor de orice fel ; pasiunile, ca să poată dezvălui cât bine și cât rău adăpostesc în ele, trebuiesc înfățișate cât mai aproape de realitatea lor, eventual în plinătatea acestei realități. Rațiunea este o forță universală ; nimănui, nici chiar geniului, nu i s-ar îngădui s-o ignore. Dar, să nu confundăm diferitele „tracaserii” inventate și propuse în numele rațiunii, cu esențele și liniile cardinale ale acesteia ! La fel, și în ce privește gustul artistic. Acesta nu s-ar putea produce fiecui, adică prin simple jocuri ale întâmplării, prin manifestări exclusiv subiective ; este nevoie și de o logică, de o înlanțuire lucidă de factori intimi, pentru ca gustul să poată însemna o atitudine și ca atare să poată intra în condițiile constituirii și propagării artistice. Romanticismul, de fapt, nu a cerut niciodată să se evadeze din realitate ; a insistat, însă, ca rămânerea în realitate să includă în justificările ei intrinseci și date sensibile ținând de ordinea afectivă a existenței umane.

6. DE LA DOCTRINA LA ACȚIUNE

Istoria mișcării romantice este o istorie zbuciumată. Această mișcare nu s-a desfășurat în liniște, cu recunoașteri și aprobări unanime, cu ceea ce am putea numi pașiri triumfătoare pe covoare de roze. Chiar și în perioadele ei de plină afirmare, când se dovedea de acord cu sentimentul public, ca și cu mersul unor evenimente politico-sociale la ordinea zilei, mișcarea s-a obligat să dea lupte, să navigheze printre contrarii. Adversități ; proteste ; contestări ; puneri sub stare de acuzație intelectuală sau morală : acestea — toate — nu au lipsit niciodată. Unele veneau în formă solemnă, doctrinară, din partea diferitelor foruri savante : academii, universități, societăți literare ; altele — mai libere, implicit și mai inegale — reflectau discuții purtate în saloane, în cenecluri, în redacții de reviste și de gazete, în polemici mai mult sau mai puțin întâmplătoare, în cercuri ce se declarau credincioase tradiției.

Să spicuiem, o clipă, în acest noian de obiecții și învinuiri ! Avem în față un evantai bogat de adresări și atitu-

dini : de la unele savante, pe linie academică, pînă la altele de polemică acidă și ton pamfletar. Întîlnim — de exemplu — judecăți și caracterizări de felul acestora : romanticismul ! — mișcare inițiată și întreținută de scriitori cu mentalitate sectară ; schismă — literară, morală, cetățenească, în toată puterea cuvîntului ; poetică barbară, manifestînd indiferență, dispreț sau ostentație față de reguli, norme și principii consacrate de artă ; o literatură afectată, complăcîndu-se în melancolii sau sonorități lirice, cu imagini funere și apariții fantomatice, cu artificiozități sentimentale, cu plutiri de convenție în neant și fantasmagorie ; de asemenea, o literatură de extreme, cînd rătăcindu-se în declamații și exaltări optimiste, cînd cultivînd stări maladive, gesturi de abdicare și evadare, nevroze ale eului sensibil, nemulțumit și de sine, și de lumea înconjurătoare ; ș.a.m.d.

Cum trebuie să privim aceste reacțiuni ? Oricum, ele nu trebuie să ne surprindă. Apariția lor era inerentă ; tot așa, și impresia produsă asupra unor cugete și preocupări ale vremii. Ne putem da explicația faptului. Nimic în mișcarea romantică, dată fiind natura ei efervescentă, nu putea să fie simplu ; nimic nu putea să capete ființă și să se clasifice încă de la început. Fie și în postulerile ei cele mai definite, în luările ei de atitudine cele mai hotărîte, nicidecum, această mișcare nu s-a rostit dogmatic sau radicalizant. Mișcarea, deși revoluționară ca esență și ca finalitate generală, înțelegea să se păstreze într-un regim spiritual de confruntări critice și discuții libere. Se simțea, în sinea sa, ca făcînd parte din cadrul problematic european. Toate acestea se petreceau nu într-o epocă oarecare, ci într-una intensă, cu tulburătoare solicitări și răscoliri. Mai precis : o epocă situată la încrucișare de secole, bogată în evenimente, în transformări istorice, în procese de conștiință, în sentimentul de sine al lumii europene.

Să ne gîndim, mai întîi, la situații create prin lupta declarată a mișcării romantice cu tradiția clasică ! Ne dăm seama, din capul locului, că această luptă nu putea să fie ușoară. Tradiția amintită era puternic înrădăcinată în spiritul francez. Or, știm, această tradiție avea de partea ei mari sufragii și confirmări ale culturii moderne. Se bucura de prestigiu și în conștiința altor literaturi europene. Ar fi fost cu neputință, deci, ca dislocarea ei din actualitate să

decurgă linear, ca într-o simplă succesiune de școli literare sau ca într-un epilog previzibil la capătul unui stil revolut. Spiritul critic, între timp, își constituise atribuții și prerogative sporite; gândirea iluministă, cu pledoaria ei pentru libertate și cu raționalismul ei antidogmatic, îi recunoștea rang de metodă și necesitate. Urmările Revoluției Franceze continuau să se facă simțite, nu numai pe planuri politico-sociale, ci și pe multe alte planuri, interesând contextual aproape întreaga spiritualitate a epocii. O seamă de popoare europene se aflau în stare de tensiune; se simțeau în preziua unor desfășurări istorice interesând în mod acut identitatea și revendicările lor naționale. Se petreceau puternice revirimente în conștiința popoarelor aflate sub stăpâniri străine, silite astfel să trăiască divizate politic, sub amenințări și ingerințe de gândire imperialistă. Vântul eliberării de sub asemenea stăpâniri bătea din plin. Noi revoluții — în prelungirea și perfecționarea celei anterioare — se anunțau la orizont. Rînd pe rînd, se constituiau și apăreau la suprafață premise ale mișcărilor revoluționare ce se vor grupa în jurul anului 1848. Se definea acea complexă și totuși limpede procesualitate europeană, căreia istoria modernă a continentului nostru îi va da denumirea sugestivă de „primăvară a popoarelor”. Principiul naționalităților, astfel, devenea cuvînt de ordine. Or, se știe: acest principiu pune în cauză nu numai argumente juridice, nu numai chestiuni de teritorii și populații, nu numai speculații și construcții diplomatice, ci și rațiuni de ordin spiritual, drepturi izvorînd din realități etnice și istorice, patrimonii morale, fapte intrate în legenda și comportarea simțirii comune, vrednicii ținînd de specificuri și vocații creatoare ale popoarelor interesate.

În perioada iluministă, ideea de libertate reprezentase tema centrală a unei vaste activități doctrinare. Acum, la începutul secolului al XIX-lea, această idee se transforma și în acțiune practică, devenea steag și program de luptă, intra în substanța însăși a principalelor revendicări în funcțiune. Mișcarea romantică a însoțit de aproape toate aceste manifestări. Avea să le dea, tuturor, importante suporturi sufletești. A stăruit în credința că istoria trebuie trăită, pe lîngă datele ei obiective, și cu o anume încordare lirică. În orice construcție umană, indiferent cît de imperative și de hotărîtoare ar fi criteriile rațiunii, este nevoie ca imaginația să-și

afirme și ea drepturile ei. Realitatea, neapărat, implică și transfigurări. Acestea, departe de a ne împinge cunoașterea pe căi rătăcitoare, dimpotrivă, ne ajută să străbatem în regiuni ce altminteri ar părea insondabile, să deslușim cu scrutați și acuitați sporite în misterul lucrurilor. Ne ajută să simțim, în genere, că aceste lucruri sînt nu numai ceea ce sînt, ci și ceea ce cu dispoziția noastră creatoare știm să turnăm în ele.

Să nu afirmăm că în romantism, în raport cu alte genuri literare sau cu alte sectoare de creație artistică, teatrul ar deține un primat, cu o pondere a lui aparte ! Întotdeauna, categorisirile ori ierarhizările de acest fel pot avea în ele ceva de risc și arbitrar. *Altceva*, mai degrabă, într-o privire generală ca aceasta de față, este ceea ce merită și trebuie subliniat. În teatru, într-adevăr, liniile de forță ale mișcării romantice au putut să apară mai răspicat, să fie definite mai sistematic, să solicite mai direct atenție și interes pentru evenimentul literar în devenire. În poezie și în proză, mutația romantică s-a petrecut mai încet, în forme mai difuze, fără situații care să marcheze în mod pregnant actul de cotitură ; în teatru, însă, lucrurile au decurs mai răspicat ; nota revoluționară s-a manifestat în chip rezolut ; declarația programatică s-a configurat încă de la început ; iar efectele trebuind să se producă asupra opiniei publice s-au așternut fără întârziere pe calea lor necesară. În nici un alt gen, ca în cel dramatic, emanciparea romantică de sub rigorismul clasic nu ar fi găsit atît un cadru mai potrivit pentru curajurile și inițiativele ei, cît și o audiență publică mai în măsură să recepteze, asimilîndu-le, aceste curajuri și inițiative.

Încă un aspect, de care deopotrivă trebuie să se țină seama, privește aria tematică și încrengătura de valențe ale chestiunii. Teatrul romantic s-a desfășurat pe toată această arie tematică ; nu a rămas departe de nici una din valențele mișcării. Și-a asociat semnificațiile lor și a înțeles să răspundă tuturor chemărilor : și celor legate de istorie, de cultul trecutului, de spiritualități legendare, ca și celor reprezentînd mișcări ale sufletului omenesc, cu drepturile acestuia la visare, la contemplație, la imaginație, în ultimă instanță la libertăți estetice și morale. Multe revendicări din epocă — revendicări interesînd fie unitatea națională a unor popoare, fie independența lor politică, fie ieșirea acestora din

inertii ori blazari adunate cu vremea — au avut din partea teatrului romantic un sprijin aparte. Un sprijin, anume, de natură să întrețină și să propage spirit de militar, să mobilizeze conștiințe, să imprime socialului și sensuri emotive în afara celor raționale, să asigure sentimentului patriotic temeuri reîmprospătate, să ridice ideea de cetate pe piedestaluri noi.

TEATRUL ROMANTIC GERMAN

1. PRELIMINARII

Începuturile unei mișcări romantice în teatrul german datează mai demult. Lessing și Schiller, în această privință, au fost deschizători de drumuri. Tradiția constituită de aceștia, totuși, nu s-a perpetuat în liniște, cu destulă continuitate; în desfășurarea ei, putem număra frîngeri și contestații, chiar și unele răzvrătiri. Dovadă, în acest sens, anume invazii de lirism precum și serii întregi de refugieri în atitudini idealizante, toate tinzînd să protesteze atît împotriva unor reguli de construcție dramatică despre care se teoretizase în *Dramaturgia de la Hamburg* cît și împotriva chipului cum mișcarea teatrală de la Weimar înțelegea să le pună în aplicare. Multă abstracție alegorică, de natură să se substituie adevărului concret; personaje în bună parte ideale, funcționînd mai mult ca simboluri decît ca ființe umane cu gîndire, sensibilitate și putere proprie de acțiune; trăsături dispuse să proclame în mod aproape suveran priorități ale individualității subiective și ale imaginației poetice: iată — în genere — teme ce stîrneau discuții, comentarii, cîteodată și proteste în toată puterea cuvîntului.

Au intervenit însă evenimente de ordin interior, interesînd de-a dreptul existența lumii germane ca atare; evenimente sub acțiunea cărora mișcarea romantică a înțeles că trebuie să scruteze lucrurile mai adînc, mai convergent, cu mai multă pregnanță și luciditate. În seria acestor evenimente, campaniile napoleoniene au contat mult. Strivirea Prusiei în bătălia de la Iena, aceasta mai ales, a făcut să se simtă ce consecințe funeste puteau să decurgă încă din felul

cum statele germane se sfîșiau între ele. De aici, repetate, severe, patetice și imperative apeluri la unitate națională. Aceste apeluri răsunau din ce în ce mai des în scrisul literar al vremii, în reuniuni și cenacluri, în lucrări filozofice, pe catedre universitare. În această privință, Fichte, cu celebrele sale *Scrisori către națiunea germană*, a creat un moment epocal; propunea tineretului un ideal profetic, afirmînd și dîndu-i asigurarea că singura comunitate capabilă să perpetueze puritatea și integritatea umană este comunitatea germanică. La Berlin, mișcarea romantică, în plin proces de constituire, număra printre personalitățile ei reprezentative — așa cum s-a mai arătat — pe filozoful Fichte, pe frații Schlegel (de fapt, teoreticienii mișcării), pe cei doi poeți din păcate morți de timpuriu Novalis și Wackenroder. Acțiunea întreprinsă de formația „Tînăra Germanie“ se impunea din ce în ce mai mult; această acțiune milita pentru o poezie energetică, patriotică, doritoare să înțeleagă chemările vremii și ale societății naționale, la adăpost de pericolele visării, ale neantului intim, deopotrivă și ale doctrinei cosmopolite.

Începînd din primele decenii ale secolului al XIX-lea, teatrul romantic german, prin aspecte și manifestări ținînd de natura lui și de structură, s-a integrat în acest climat de epocă și în curentul acesteia de idei. Faptul nu a decurs în mod sistematic; nu s-a desfășurat programatic; nu a urmat propriu-zis o declarație *ad hoc* de principii. Realitatea lui a fost una contextuală; a intrat și a funcționat în țesătura vremii, prin ceea ce putea să înfățișeze unitar, ca și prin ceea ce putea să pară inegal, să dea naștere la divergențe.

2. DRAME „FATALISTE“

Întîlnim o primă formă de teatru romantic german în așa-numita *dramă fatalistă*. Denumirea nu este fericită; în orice caz, nu corespundea cu spiritul vremii, înclinat după cum știm spre militantism încrezător în datele vieții, spre energetism moral, nu spre abdicare ori resemnări în fața soartei. Și ca substanță artistică, de asemenea, faptul putea să genereze îndoieli și rezerve. Erau puse pe seama fatalității situații care în realitate erau construite și conduse arbitrar, fără ca în psihologia și criteriile lor conducătoare să apară

vreo distincție între oameni buni și răi, între vrednici de considerație și culpabili. Avem de-a face, oarecum, cu o tendință stângace de reînviere a *fatum*-ului antic; încercare cu atât mai stângace — putem spune — cu cât se aluneca pe nesimțite în pasișuri de procedee clasiciste, adică tocmai în acele procedee împotriva cărora se proclamau amendări și rezistențe. Peste tot era pusă să se aștearnă o forță a destinului; dar nu una încărcată cu mare investire morală, ci în genere forța unui destin inegal, capricios, absurd, fără măreție, alegându-și victimele la întâmplare dintre inocenți, aplecat aproape de regulă să le împingă fără motivare în fapte de crimă și incest.

Nu este mai puțin adevărat, însă, că tendința arătată și-a avut și o parte a ei de însemnătate; o parte, de care este necesar să se țină seama. Aceasta — trebuie precizat — și prin freământul de idei pe care îl punea în mișcare, și prin câteva nume de autori care i s-au subsumat.

Ca principal inițiator poate fi citat Tieck, poetul mai întâi de formație rațională, dar care cu timpul s-a lăsat cucerit de frenezii romantice și a devenit un adept al acestora. Într-una din piesele sale, *Carol de Berneck* (1793), întâlnim o reeditare naivă a unei situații împrumutate naiv din *Orestia* clasică. În speță: un fiu, obligat să se răzbune asupra mamei, pentru a răscumpăra astfel moartea tatălui său. E drept, scriitorul nu a insistat în direcția astfel începută; curînd, Tieck avea să renunțe la această formulă. Mai precis: și-a dat seama că era o formulă anacronică, manierismul ei venind în contradicție evidentă cu ceea ce epoca era îndreptățită să aștepte în primul rînd din partea scenei de teatru.

Două nume, în special, trebuiesc amintite în galeria sau „secta” acestor „fataliști”: Adolf Müllner și Ernst von Houwald. Lucrările celui dintîi — *29 Februarie* (*Der 29 Februar*, 1812), *Vina* (*Die Schuld*, 1816) — aduceau pe scenă chestiuni de incest, rivalități erotice între frați, hotărîri și gesturi fatidice, revelații misterioase menite să împingă personajele în prăpastia morții. Cenzura, la Viena, s-a și opus ca prima piesă să fie reprezentată. Operele dramatice ale celuiilalt autor — *Portretul* (*Das Bild*, 1821), *Farul* (*Der Leuchtturm*, 1821) — cuprind situații diferite ca anecdotică dar asemănătoare ca goană după evenimente și

deznodăminte senzaționale : conspirații, trădări, puneri la stîlpul infamiei, răzbunări, răpiri, aduceri de cadavre pe scenă, naufragii, sinucideri din disperare, muștrări de conștiință, iertări din generozitate ș.a.

Este limpede că toate aceste piese nu aveau nici profunzime, nici ceva cît de cît autentic. Steagul lor s-a înclinat repede ; erau doar expresia unei mode, a unui moment de efervescență, mai mult veleități decît creații propriu-zise. Aceste „tragedii ale destinului“ — *Schicksalstragödien*, cum li se spunea în limbajul vremii — au sedus în epocă mai mult spirite mediocre, în cel mai bun caz spirite de mijloc, nu însă și spirite majore, reprezentative.

3. DRAME ALE „DESTINULUI“. ZACHARIAS WERNER

„Fatalismul“ despre care s-a vorbit mai sus — am văzut — era clădit pe baze șubrede. Erau în el trăsături la modă, multe accente forțate, nu însă și conținuturi mai de esență, macerări în profunzime. În această privință, Zacharias Werner* reprezintă un pas sau chiar mai mulți pași în plus. Dramele sale, acelea putînd fi denumite „drame ale destinului“, exprimă procese de conștiință ; au mai multă autenticitate ; dețin în ele un adevăr dramatic ; exprimă mai adecvat linii și deveniri ale mișcării romantice.

Cine este autorul ? Ca om, Zacharias Werner avea o fire complexă, greu de surprins și de caracterizat dintr-o dată. Faptul s-a repercutat și în scrisul său. Viața lui frămîntată era plină de contraste : visări și totodată ancorări sigure în realitate ; atitudini hieratice, nu arareori dublate sau urmate de impulsuri ale unui erotism greu de stăpînit ; bizarerii, speculații, zboruri ale imaginației cîteodată aproape anarhice, dar nu mai puțin și judecăți potolite, convertiri raționale ; elaborări încărcate de simboluri și aspirații vagi, precum și

* A trăit între anii 1768—1823. A făcut studii de drept la Königsberg, orașul său natal. Totodată, aici, a urmat cu interes cursul de filozofie al lui Kant. Educația primită în familie i-a constituit un fond spiritual solid, punct de sprijin permanent de-a lungul unei vieți pline de zbuciumate și contradictorii aventuri. Natura sa, inegală și adesea incoerentă, a făcut ca opera sa, în totalitatea ei, să nu exprime unitate și convergență. Un suflu de sinceritate, însă, îi conferă noblete.

raportări exacte la date, evenimente și procese istorice. Situația a dat și continuă să dea naștere la discuții și ipoteze. Pe de o parte, critica afirmă: e posibil ca această rețea intimă de contradicții să fi constituit pentru scriitor o servitute spirituală, împiedicându-l de a cuprinde viziunea sa dramatică într-o construcție durabilă, cu linii ferme și echilibru arhitectonic. Pe de altă parte, aceeași critică se consideră autorizată să adauge: într-un fel, această neliniște din sufletul scriitorului i-a și ajutat, întrucât i-a pus fibra sa romantică în stare de vibrație, i-a mijlocit desfășurări intime când pe planuri demonice și când pe planuri de mister, l-a sprijinit în a contempla distanțe reale ca și distanțe ireale între incomprehensibil și sentimentul certitudinii. Putem admite că în fiecare din aceste două serii de argumente există supoziții și există părți de adevăr. De fapt, deosebirea dintre ele este numai aparentă; stă în natura romantismului, și ține de specificul funcțiilor lui proprii, să opereze suduri estetice, am adăuga și suduri psihologice, între asemenea contradicții.

Scrierile lui Zacharias Werner, toate, poartă în ele insigne ale acestor trăsături: exagerări, neîncetată mobilitate, salturi oarecum descumpănitoare de la situații posibile până la exaltări fanatice. În această dezordine, totuși, se poate distinge și o direcție unitară. Anume: scriitorul vedea în literatură un mijloc de acțiune și de convingere în slujba ideilor sale umanitare. Nu este întâmplător — se poate spune — că scriitorul și-a încheiat viața ca preot, avînd și reputație de predicator celebru.

Primele scrieri dramatice implică și împletesc în fondul lor istoric intenții misionare. *Fiii văii* (*Die Söhne des Tals*, 1803) ne poartă cu mintea într-o epocă imediat următoare aceleia în care ordinul Templierilor și-a încetat existența. Unei alte mișcări, purtînd denumirea din titlul piesei, autorul îi atribuie misiune regeneratoare în lume. *Crucea de lingă Marea Baltică* (*Das Kreuz an der Ostsee*, 1806) evocă episoade privind pătrunderea și așezarea sentimentului creștin în Prusia. Peste o seamă de piese — *Attila, regele hunilor* (*Attila, König der Hunnen*, 1808), *Wanda, regina sarmaților* (*Wanda, Königin der Sarmaten*, 1809), *Sfînta Cunegunda* (*Die heilige Cunegonde*, 1815) ș.a. — s-a așternut de mult tăcere.

Pieseale putînd să le revină cu adevărat denumirea de „drame ale destinului“, socotite totodată și capodopere ale genului intenționat de scriitor, sînt acestea două : *Donăzeci și patru februarie* (*Der vierundzwanzigste Februar*, 1809) și *Martin Luther sau Harul puterii* (*Martin Luther oder die Weihe der Kraft*, 1807).

Asistăm, în cea dintîi, la un blestem al crimei care de mai multe generații apăsă fatidic asupra unei familii. Documentele vremii atestă că reprezentarea ei la Weimar, în 1810 a zguduit inimile spectatorilor. Dacă protestele nu au luat proporții efectiv amenințatoare — afirmă aceleași documente — este pentru că măestria jocului actoricesc putea să amortizeze șocul sufletesc produs de cruzimea acțiunilor de pe scenă.

În cea mai constituită opinie a istoriei literare, principala operă a lui Zacharias Werner rămîne *Martin Luther*. Nu avem de-a face, aici, cu un conflict dramatic propriu-zis. Ceea ce ni se înfățișează, de fapt, este o succesiune de tablouri menite să evoce dramatic atît măreția proprie a personajului cît și procesul istorico-moral pe care acțiunea lui de răzvrătire doctrinară a pus-o în mișcare. Adevărul istoric — cel puțin în ce privește dezbaterile din dieta de la Worms — ca și memorabilul strigăt al lui Luther — „ascult de glasul conștiinței mele, nu pot face altfel!“ — sînt bine respectate. Ca element romantic — de unde și justificarea titlului — drama include dragostea dintre Luther și Catherine de Boza, cu predestinarea ei de ordin mistic, cu pregătirea ei prin apariții și visuri, deopotrivă și cu un înțeles filozofic : puterea, în unire cu afecțiunea, dobîndește chemări și calități capabile să regenereze lumea.

4. UN CITITOR : TIECK

Atît mișcarea literară a romantismului german, cît și aceea a romantismului european în genere, sînt dateare să-l numere pe Johann Ludwig Tieck * printre cititori.

* Johann Ludwig Tieck a trăit între anii 1773—1853. S-a avîntat de tînr în mișcarea romantică. Împreună cu frații Schlegel a înființat revista *Athenaeum*, monitorul noii mișcări literare. Germania literară îl număra printre spiritele ei directoare. Într-o primă perioadă de activi-

Pieseale lui, știm, au ieșit din evidența teatrală. În afara unor manifestări organizate special, în scop jubiliar sau comemorativ, nici un teatru din lume nu s-ar mai gândi să le înscrie în repertoriile lui obișnuite. Aceasta, însă, nu înseamnă că scriitorul ar fi mai puțin interesant și că pentru cercetarea literară dosarul lui s-ar fi încheiat. Piesele, ele propriu-zis, au ieșit din circulație. Spiritul din ele, însă, s-a impus. A rodit; a inițiat situații de ambianță romantică; a dat direcții de gândire și de sensibilitate teatrală; acestea, toate, cu efecte imediate în epocă și cu egale deschideri în viitor.

În aplecarea spre romantism a scriitorului, deslușim mai întâi un fond temperamental. Contemporanii care l-au cunoscut, ca și în genere glosatorii lui, afirmă că era o natură febrilă. Mult neastîmpăr, nesfîrșită mobilitate; în conștiința lui — declară aceiași comentatori — stăruiau totuși și trăsături egale, durabile. Ni se spune că imaginația sa, aceasta mai cu seamă, se afla în continuă și scînteietoare ebuliție. O incitau, deopotrivă, și spectacolul naturii, și varietatea de resorturi și manifestări ale psihologiei omenеști.

Faptele, însă, nu se opresc aici. Acest fond temperamental, departe de a fi o piedică, dimpotrivă, avea să se dovedească un mediu propice pentru integrări de elemente și agregări de situații. Recunoaștem în acestea participări active ale scriitorului la evenimente, tendințe și diferite manifestări de cultură din viața țării și a epocii sale.

Tieck a făcut studii într-o serie de centre universitare germane, fiecare din acestea cu tradiții și embleme proprii: Halle, Göttingen, Erlangen, Dresda, Iena, Berlin. Avea comunicări directe cu personaje reprezentative din mișcarea literară și filozofică: frații Schlegel, Wackenroder, Clemens Maria Brentano, Fichte, Schelling ș.a. Mai multe călătorii — în Italia, la Paris și Londra — i-au ajutat să reflecteze cu pătrundere sporită la locul convenit lumii germane în contextul și în ierarhiile spiritualității europene. Dintre marii

tate creatoare, a scris romane și încercări dramatice în care emanciparea de reguli și tradiții nu se vedea încă. Într-o a doua perioadă, sub influența lui Wackenroder și a fraților Schlegel, orientarea sa romantică s-a precizat. Într-o ultimă perioadă, avînd drept model pe Goethe, s-a preocupat să transpună în arta sa realități ale vieții. A scris poezii lirice, nuvele, romane, povestiri populare, piese dramatice, studii de teatru. A tradus din Cervantes și Shakespeare.

scriitori ai lumii, Dante, Shakespeare, Cervantes și Goethe îl interesau cu deosebire. Și-a însușit valori și înțelesuri iluministe; este vorba, deopotrivă, de înțelesuri din sfera celor orientate spre probleme ale societății viitoare, ca și de înțelesuri privind probleme de filozofia istoriei. Mai ales, scriitorul s-a apropiat de acestea din urmă. De aici, în bună parte, și ralierea lui la o mișcare de scriitori și gânditori avînd drept scop redescoperirea Evului mediu german, readucerea acestuia în atenția cugetului național, implicit și reintegrarea chestiunii într-o mai complexă considerație a opiniei europene. O mișcare, anume, în care putea să se simtă în consonanță intelectuală cu figuri ca acestea: Bodmer, Klopstock, Novalis, Herder, Goethe, frații Schlegel ș.a. În această atmosferă de epocă, ideile lui Herder despre identitatea spirituală a popoarelor căpătau justificatii și confirmare. Se postula cu putere, programatic: în specificurile sufletului germanic, de acord cu date din fondul lui ancestral, pulsează mari aplecări — aplecări consolidate prin istorie și prin cultură — spre muzică, spre artă, spre interioritate, spre înălțări și nesfîrșite deveniri, spre sensuri menite să anunțe și să propage în lume idealul unor alianțe universale. Erau aspirații și revendicări, toate acestea, de natură să întretină dispoziție romantică, dîndu-i putere de circulație în cugetele vremii.

Graficul pe care se înscrie opera dramatică a lui Tieck este un grafic ascendent. Începuturile sînt mediocre. *Carol de Berneck* (1793), tragedie „fatalistă”, nu anunța nimic deosebit; i s-au obiectat prea vizibile asemănări cu *Logodnica din Messina*, drama schilleriană. Nici comedia ce i-a urmat, *Ceaiul* (*Die Theegesellschaft*, 1796), nu s-a soldat mai fericit. Se părea, astfel, că în direcție dramatică drumurile lui Tieck se închideau.

Adevărata carieră de dramaturg a scriitorului, totodată și angajarea lui propriu-zisă pe făgaș romantic, a început cu o serie de povestiri redactate în formă dramatică. Numim pe cele mai de seamă: *Cavalerul Barbă-Albastră* (*Ritter Blaubart*, 1793), *Motanul încălțat* (*Der gestiefelte Kater*, 1797), *Prințul Zerbino sau Călătoria către Bunul Gust* (*Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack*, 1797), *Lumea răsturnată* (*Die verkehrte Welt*, 1798). Erau scrise

cu vervă, cu fantezie, cu ingeniozitate. Puneau în cauză forme poetice îmbătrânite, ca și partizani ai acestora. Notălor de ironie și de satiră, aparent benignă și spirituală, deținea totuși în ea accente tari, necruțătoare. Și anume: scriitorul înțelegea să protesteze împotriva pedanteriei, împotriva abuzului de realism, împotriva unor imixțiuni raționaliste în poezie, împotriva mentalității de tip utilitar în preconizări și dezbateri morale.

Este de discutat, totuși, dacă aceste povestiri, deși concepute și redactate în formă dialogată, aparțin exclusiv teatrului; partea epică din creația scriitorului le poate revendica deopotrivă. Ca autor dramatic propriu-zis, Tieck contează prin câteva drame. Cele mai reprezentative sînt acestea două: *Viața și moartea sfintei Genevieve* (*Leben und Tod der heiligen Genoveva*, 1799) și *Împăratul Octavian* (1804).

Subiectul celei dintâi — o „tragedie“, cum o numește autorul — i-a fost inspirat de un manuscris al pictorului Müller, descoperit cîțiva ani mai înainte. Defilează prin fața noastră o succesiune de episoade născute din pasiunea lui Golo pentru Genevieve. Succesiunea este încadrată între un prolog și un epilog, ambele rostite de un personaj-„raisonneur“, sfîntul Bonifaciu. Acesta, adresîndu-se spectatorilor, le cere să asculte cu interes și cu pătrundere o întîmplare din timpuri mai vechi; timpuri în care — afirmă personajul — virtutea și credința stiau să-și dea mîna. Nu este mai puțin adevărat că acest scenariu i-a servit lui Tieck și ca pretext pentru a evoca și ilustra aspecte din viața medievală, trăsătură constitutivă în dispoziția romantică a scriitorului.

Cealaltă piesă, mai mult decît prin subiect și acțiune, interesează prin construcția ei dramatică și prin elementele ei formale. Pe de o parte, găsim aici o seamă de personaje alegorice, reminiscențe de teatru medieval. Romanța — de exemplu — deține un rol asemănător cu acela al sfîntului Bonifaciu din cealaltă piesă. Întîlnim și alte personaje simbolizante: Credința, Iubirea, Bravura, Gluma. Pe de altă parte, ne întîmpină o manifestă și aproape sistematică voință de sfidare a oricăror reguli. Provocarea adresată clasicilor — precizează comentatorii — era evidentă. Se adaugă, totodată, și includerea în piesă a unor coruri de cavaleri, pe-

lerini și păstori, amestec de imagini clasice, medievale și renașcentiste ; un amestec în genere inform, interesant totuși ca inițiativă și ieșire din canoane.

Pe scena de teatru, în epoca lor ca și mai târziu, aceste piese nu au produs ecouri aparte. Mai degrabă, au trezit critici. Schiller — de exemplu — se numără printre reticenți. Admitea că în inspirația dramaturgului există grație, fantezie, delicatețe a simțirii ; constată, totodată, lipsă de vigoare, de adâncime, ca și o anume incapacitate de a duce lucrurile până la sfârșit. Alte obiecții contemporane țineau să remarcă : incidente și peripeții, multe din acestea în dauna situațiilor de bază și a concentrării menite să le pună în lumină ; multă imaginație, într-adevăr, dar superficialitate și lipsă de supraveghere în ce privește condițiile gustului artistic ; anume abuzuri de ironie, făcând astfel ca partea de seriozitate a conflictualității în cauză să sufere ; ș.a.m.d.

Istoriceste, însă, aceste obiecții rămân în umbră. Ce contează, esențial, este deschiderea pe care piesele amintite au inițiat-o în atmosfera literară a epocii. Sub acest raport, mișcarea romantică le poate așeza cu liniște și cu îndreptățire în galeria momentelor ei cardinale.

Tieck, într-o măsură îndeajuns de pronunțată, a fost și un spirit de bibliotecă, un om de studiu. În Italia, a consultat manuscrise în colecțiile de la Vatican. Timpul petrecut la Weimar l-a îndemnat la stăruitoare meditații asupra fenomenului cultural german. La Londra, a ținut să cunoască de aproape mișcarea teatrală britanică. S-a preocupat să reconstituie mental itinerariile legate de viața și opera lui Shakespeare. În 1811 a dat la iveală o publicație despre vechiul teatru britanic ; în 1817 i-a urmat o altă publicație, aceasta despre teatrul german din vremea Reformei și despre activitatea comedienilor englezi în țările germane. La Dresda, și mai târziu la Potsdam, vreme de aproape trei decenii, a exercitat asupra contemporanilor săi o influență ca șef de școală. Publicația *Foi dramaturgice* (*Dramaturgische Blätter*, 1827) reflectă conținuturi și înțelesuri legate de existența acestei magistraturi.

5. ÎN PLINĂ DESFĂȘURARE ROMANTICĂ : KLEIST

Momentul înscris de Heinrich von Kleist* în teatrul romantic german este un moment de chintesență.

Întreaga creație dramatică a acestui scriitor poartă marca personalității lui excesive. Teoretic, idealul goethean al dezvoltării armonice nu-i era străin; îl purta în adâncimi și în presimțiri sensibile ale conștiinței sale; nu arareori, a și pledat pentru acest ideal. Temperamental, însă, lucrurile întâmpinau piedici și rezistențe. Psihologia scriitorului era una de mare neliniștit. Sfîșieri intime și orgolii demonice; aplecări spre forme groțesti și situații stranii; rătăcirii și stăruiri în stări de abis; treceri zbuciumate de la o decizie la alta, de fiecare dată însoțite sau urmate de depresii fizice și morale; alternări — câteodată de-a dreptul tragice — între aspirații la mîntuire și alunecări în disperare: iată — cu fervoarea și zbuciumul lor neobosit — trăsături constitutive în tabloul de viață al acestei psihologii.

Kleist a venit în teatru, după ce mai întâi și-a purtat setea de cunoaștere în studii de matematică și în lecturi filozofice dificile. Avea convingerea că domeniul literaturii poate fi tot atît de deschis, tot atît de propriu pentru noi și continui descoperiri, ca și acela al științei. Dintre filozofi, Kant și Fichte îl impresionau în mod deosebit. Este de discutat, însă, dacă în asimilările și interpretările sale a urmat cu adevărată pătrundere vederile acestora. Îl stăpînea ideea că în realitate există ceva funciarmamente precar; ceva, anume, făcînd ca oricînd în cunoașterea noastră să rămîna zone de nesiguranță, fatalități conflictuale, situații de neconcordanță între adevăruri conformate lăuntric și datele lumii înconjurătoare. De aici, o gravă contradicție intelectuală și morală, cu reflexe atît în viața lui ca om cît și în creația sa ca scriitor. Își construia idealuri; le simțea interior necesitatea;

* Berndt Wilhelm Heinrich von Kleist (1777—1811) a avut o viață pe cît de scurtă, pe atît de agitată. S-a aflat în conflict cu părinți întinse din societatea vremii sale. Deopotrivă, se afla în conflict și cu propria-i conștiință. Aspira să cunoască totul; să atingă aproape material absolutul. Teatrul pe care l-a scris constituie în mare măsură documentul autobiografic al neliniștii sale. S-a sinucis la vîrsta de 34 de ani, antrenînd în această tragedie și pe Adolfina Vogel, de care era legat printr-o stranie și disperată pasiune.

aspira moralmente spre cunoașteri ultime, totale; socotea că doar atunci existența terestră capătă sens, cînd știm s-o încărcăm cu datorii, cu răspunderi, cu năzuinți capabile s-o spiritualizeze. În același timp, însă, scriitorul resimțea și un sentiment contrariu: acela că în calea acestor idealuri se interpun piedici — realități crude, neiertătoare, absurde, unele venind din afară și altele sălășluind în noi — toate de natură să apese asupra vieții sau asupra soartei noastre cu accente de fatalitate și blestem.

Nu este mai puțin adevărat că la aceste stări de neliniște, legate de firea și de structură sufletească a scriitorului, se adaugă și îngrijorări ori alarme ce proveneau din situații și procese politico-sociale la ordinea zilei. Ideile iluministe continuau să pulseze în preocupările și judecățile vremii. *Declarația drepturilor omului* din 1789 rezuma în ea constatări și revendicări de proporții universale. Revoluția Franceză impresiona mai departe întreaga conștiință europeană. Campaniile napoleoniene treziseră în lumea germană reacțiuni intense, totodată și variate. Unele din acestea, ascultînd de intrigi, orgolii, invidii între principii și interese politice locale, se arătau dispuse să primească favoruri ale cuceritorului și să pactizeze cu acesta. Altele — de fapt cele mai multe, mai semnificative, mai importante — conduceau înspre un reviriment național, cu egale implicații politice și morale. Readucerea în lumină a Evului Mediu, cu tradițiile lui de istorie, de artă și de cultură, depășea domeniul strict al literaturii; devenea, totodată, o formă de edificare și de acțiune într-un proces al lumii germane de resurrecție națională și spirituală.

Kleist resimțea cu putere și cu înfiorare tot acest tumult. Firea sa agitată și irascibilă, departe de a-l izola de aceste date și sensuri ale epocii, dimpotrivă, îl stimula spre apropieri și participări la mișcarea lor. Este posibil ca și el însuși, întocmai ca și contemporanii săi, să nu fi sesizat această afinitate în toată realitatea și autenticitatea ei. Nu este de mirare, deci, că abia cu timpul ce se scurge, și cu limpezirea istorică ce se așază, prezența lui Kleist în epocă și în valențele ei de cultură ajunge să ni se înfățișeze mai viu și mai pregnant. Aderarea lui la romantism nu s-a petrecut simplu, linear, ca printr-o reacțiune și printr-o opțiune de moment. În această aderare putem descifra descoperiri, prelungiri,

filtrări și asimilări de esențe din capitole de seamă ale istoriei și spiritualității germane. Mai precis : de la ancestralități nibelungice, trecînd treptat-treptat prin goticul medieval, prin baroc și Reformă, prin iluminism și *Sturm und Drang*, prin clasicismul goethean, pînă la romantismul din epocă și înaintările acestuia spre realism.

S-ar spune că tragedia *Robert Guiskard* (1803), lucrare de început, reprezintă un eșec. Biografia afirmă că autorul, chinuit de sentimentul că în această scriere nu și-a putut realiza cu adevărat intenția, și-ar fi distrus singur opera. A reluat-o după cîțiva ani (1807) ; dar și de astă dată, fără a o duce pînă la capăt. Ni s-a păstrat doar primul act ; suficient, totuși, pentru ca liniile cardinale și principalele semnificații ale operei să poată fi deduse.

Kleist, aici, este în căutare atît de el însuși, cît și de o concepție proprie ca dramaturg. Îl urmăresc cu deosebire două spirite : Sofocle și Shakespeare. Cel dintîi : ca monumentalitate, ca măreție simplă, ca forță eroică și atitudine tragică în fața destinului ; celălalt : ca patetism al vieții, ca tensiune și clocot intim, ca transfigurare poetică. Preocuparea lui răsare limpede ; voia ca fuziunea dintre aceste două spirite, bineînțeleas transpusă prin viziune proprie, să treacă mai departe de concepția ce domnea în teatrul de la Weimar, de tradiția pe care Schiller și Goethe continuau s-o impuna.

Acțiunea se petrece în secolul al XI-lea e.n. Subiectul era luat din cronicile și legendele vremii. Guiskard, ducele normand, este o personalitate puternică. Dovedea, deopotrivă, însușiri politice și însușiri militare. Aspira să cucerească Bizanțul. Va ajunge cu armatele sale pînă sub zidurile Constantinopolului. Planurile lui erau confruntate cu piedici serioase. Moștenitorii se ceartă între ei ; disensiunile devin din ce în ce mai aspre, mai revendicative. Tabăra luptătorilor este bîntuită de molimi ; el însuși, conducătorul, este răpus de ciumă. Poporul, mereu mai neliniștit, cere să fie reconduș în țară. Peste tot plutește un duh de fatalitate, de amenințări necruțătoare, de întîlniri tragice cu destinul. Istoria, astfel, devine ceva mai mult decît o simplă succesiune de evenimente ; stăruiesc în ea forțe, determinări și direcții în măsură a-i conferi înțelesuri și proporții de mit.

Exegeza este de acord în a socoti că eșecul înregistrat de această încercare este totuși un eșec care pînă la urmă avea

să-i fie scriitorului și de folos. I-a impus acestuia un exercițiu sufletesc și moral, am spune și unul estetic, în lumina cărora fibra sa de dramaturg s-a văzut obligată să se scruteze pe sine mai adânc, mai sever și mai cuprinzător.

Familia Schroffenstein (*Die Familie Schroffenstein*), de asemenea, este o lucrare de tinerețe. Tema din acțiune, gruparea de personaje, diferite împrejurări și episoade — tocmai acestea — ne conduc gândul spre apropieri de *Romeo și Julieta*, piesa lui Shakespeare. Este cert că scriitorul german s-a inspirat din înaintașul lui britanic. Asistăm la o ură de moarte între două familii înrudite. Mînate de porniri oarbe, aceste familii ajung să se extermine reciproc. Va interveni la sfîrșit și o împăcare; din păcate tîrziu, cu prețuri tragice, victime fiind tocmai fapăturile mai puțin vinovate.

Întîlnim: acțiune complicată, situații îngroșate excesiv, personaje inutile, scene grotești de vrăjitorie, multe gesturi puerile, imagini extravagante, episoade macabre. În plus: un stil încărcat, obscur cîteodată, confuz adesea. Exterior, într-adevăr, apropierea de piesa lui Shakespeare pare posibilă; esențial, însă, deosebirile sînt mari, fundamentale. Avem de-a face, nu atît cu o dramă a iubirii, ca în piesa elisabetană, cît cu o conflictualitate vindicativă, crispanță, născută din dispreț și neîncredere. Aerul renascentist din *Romeo și Julieta* este înlocuit, aici, cu un mediu feudal german, gata parcă să adăpostească și să întrețină intenții răzbunătoare. Scriitorul, totuși, a ținut ca în cele din urmă spectatorul să nu rămînă cu o asemenea impresie sumbră despre oameni și viață. Numai că împăcarea ce va surveni la sfîrșit între cele două familii dușmane este o împăcare rece, retorică, declarativă, în genere puțin convingătoare; nu are nici pe departe și marea simplitate filozofică din *Romeo și Julieta*, și halo-ul de umanitate ce se propagă din aceasta.

În trei din dramele sale — *Kätchen din Heilbronn sau Proba focului* (*Kätchen von Heilbronn oder die Feuerprobe*, 1810), *Amphytryon*, *Penthesilea* — Kleist dezbate probleme ale iubirii, lasă să transpară vederile sale asupra idealului feminin, discută asupra căilor afective putînd să conducă înspre fericire.

Din nou, și în *Kätchen von Heilbronn*, Kleist ne ia cu sine într-o lume medievală, atît de scumpă romanticilor. O

lume — adăugăm — cu imagini gotice, cu elemente de baladă populară, cu tradiții cavalești, cu accente barbare ca și cu unele aspecte de simțire aleasă, de gust rafinat. Acțiunea are puncte comune cu cea din *Viața și moartea sfintei Genevieva*, opera despre care s-a vorbit a lui Tieck. Anume : o femeie care înțelege să rămână credincioasă soțului ei, îndurînd cu resemnare, cu abnegație și demnitate brutalitățile, suspiciunile și injustițiile acestuia. Comentariile, în cazul acestei opere, se situează pe mai multe planuri. O parte din păreri consideră că ideea acestei drame poate fi atribuită implicațiilor de tip romantic ale acțiunii ; altele o pun pe seama popularității ei legendare. Nu mai puțin, faptul poate fi pus în legătură și cu unele tribulații sensibile din sufletul scriitorului ; elaborează această dramă într-o perioadă din viața lui sentimentală cînd vedea în Juliene Kunze o promisiune de bunătate și de afecțiune ca aceea pe care în scrierea sa o atribuia micuței Kätchen.

Cadrul, și acesta, denota aplecări și culori romantice. În unele episoade, ne întîmpină atmosferă de burguri medievale, cu instituții cavalești, cu viață de bresle, cu tribunale secrete, cu edicte rostite fațiș ca și cu planări de departe ale puterii imperiale. În alte episoade, tot în notă romantică, avem în față aspecte sălbatice din natură, peșteri adînci și înfricoșătoare, alergări halucinante prin arșiță, ploi și ninsoare.

În *Amphytrion* recunoaștem, deopotrivă, atît influențe din Plaut cît și din Molière. Aceasta nu împiedică, totuși, ca opera să fie originală și să poarte pe ea insigne caracteristice ale scriitorului german. În piesă există evidente și frecvente elemente comice. Fondul operei, însă, deține în el date și implicații de natură a-i conferi dramatism psihologic și înălțimi filozofice. Intriga decurge stufos, complicat, cu nesfîrșite întrepătrunderi de umbre și lumini. Locul clarității de tip mediteranean din versiunea lui Molière este luat acum de situații ce par a stărui în clar-obscururi nordice. Atenția scriitorului gravitează înspre stările de spirit și frămîntările sufletești ale Alcmenei. Aceasta trece prin grele tribulații intime. Nu-și iartă că s-a înșelat, că nu a putut să distingă între soțul ei adevărat și personajul impostor. Cum a fost cu puțință ca instinctul ei de femeie și intuiția ei de îndră-

gostită — „simțirea aceea cea mai din adînc“ — s-o trădeze în așa măsură?

La Molière, faptele se încheiau într-o ambianță de comedie și în stil de epocă: moravuri de bună societate, împăcări și compromisuri pecetluite prin forme elegante de politețe, învăluiri ale situațiilor într-un ton de causerie spirituală și agreabilă. La Kleist, însă, dezbaterea capătă un accent mai profund, mai problematizant. Impresia de comedie se alungă, în favoarea uneia de dramă. Alcmena, întrucît nu a putut să distingă între Amphytrionul-soț și Amphytrionul-intrus, trece printr-un zbucium atroce. Resimte totuși în cugetul său și o anume liniște. Mai bine zis, ceva salutar moralmente: știe că indiferent în ce chip i s-ar înfățișa, omul pe care îl iubește nu ar putea să fie altul decît soțul ei.

Există în această piesă și o pronunțată coloratură filozofică. Descoperim în această coloratură trăsături din fondul mistic-creștin al scriitorului. Jupiter, coborînd pe pămînt, nu se mărginește doar la a împrumuta chipul lui Amphytrion. Înțelege, totodată, să poarte cu el și semne ale unei forțe unificatoare cu puteri și întinderi universale. Alcmena, astfel, devine ceva mai mult, efectiv mult mai mult, decît obiectul unei dorințe, decît promisiune a unor voluptăți; este și o ființă desemnată pentru o misiune, căreia i se încredințează o investitură.

Ca lucrare dramatică, *Penthesilea* este statică, obscură, stufoasă, greu de reprezentat pe scenă în versiunea ei originală. Piesa, însă, este reprezentativă; atît în creația romantică germană, cît și în cea universală, își poate avea un loc al său, bine definit.

Războiul Troii este în toi. Penthesilea, regina amazoanelor, a fost trimisă de zeul războiului să vină în ajutorul cetății asediate. Aici se îndrăgostește de Ahile, adică tocmai de principalul adversar pe care fusese predestinată să-l înfrunte. Îndrăgostirea, curînd, se va dovedi reciprocă. Penthesilea are în totul castitatea, mîndria, nu mai puțin și sălbăcia rangului ei. Legile cărora trebuie să le dăm ascultare sînt legi aspre, legi de război. Va putea să-i fie soț doar un viteaz pe care mai întîi trebuie să-l învingă în luptă. Ahile inventă o stratagemă, așa încît să devină captiv în tabăra Penthesileei și astfel să-i lase acesteia impresia că a

fost victorioasă. Aflînd de această punere la cale, tînăra regină se manifestă furios. Asmute asupra luptătorului turma sa de cîini. Împreună cu aceştia, sfîşie din carnea victimei şi bea din sîngele ei. Redevenind conştientă, se prăbuşeşte de durere, dîndu-şi sfîrşitul peste trupul neînsufleţit al omului pe care îl iubea.

Opera are semnificaţii multiple. Este limpede că scriitorul o socotea mai aproape decît altele de firea lui personală, de năzuinţele lui complexe, de alternările sale dureroase între momente de înălţare şi momente de prăbuşire. Îşi propunea, ca tendinţă estetică, să proclame un dublu protest : şi împotriva solemnităţii clasicizante reprezentate de Goethe, şi împotriva sentimentalismului oarecum vulgar prin care piesele lui Kotzebue recoltau în epocă întinse popularităţi. În ce priveşte concepţia despre tragic, urma cunoscutului precept aristotelian : emoţia tragică trebuie să rezulte din amestec de milă şi teroare. Dar, mai ales, ceea ce constituie forţa acestei drame este dezbaterea pusă în mişcare de ideea dragostei. Scriitorul îi imprimă măreţie tragică. Din clipa în care dragostea s-a dezlanţuit, din clipa aceea, nimic nu ar mai putea să-i stea în cale, stăpînind-o ori împiedicînd-o de-a aluneca în catastrofă. Portretul eroinei principale, Penthesilea, este trasat cu putere, totodată şi cu învăluri sensibile. Acte de graţie se împletesc cu altele de ferocitate. Sîntem purtaţi, parcă, şi în regiuni întunecate ori sălbatice ale sufletului omenesc, şi în sfere de lumină ale simţirii. Ne aflăm în prezenţa unui dinamism, în care fapte din orizont terestru se întîlnesc cu imagini devenite ori pe cale de a deveni mit.

Ne aflăm, acum, în perioada de maturitate a dramaturgului. Simţirea lui poetică face cauză comună cu concepţia şi acţiunea sa patriotică. Dominaţia napoleoniană era la ordinea zilei ; mai mult ca oricînd, lumea germană trebuia să-şi dea seama de întinderea posibilă a pericolului şi spiritualmente să-şi strîngă rîndurile. Ultimele piese scrise de Kleist — *Bătălia de la Arminiu* (*Die Hermannschlacht*, 1808), şi *Prinţul de Homburg* (*Prinz von Homburg*, 1810) — au luat naştere în climatul acestei preocupări. Spiritul din perioada *Sturm und Drang* continua să fie viu, incitant şi necesar. Dezvoltarea unei literaturi naţionale, capabile să proiecteze în opinia publică înţelesuri legate de probleme ale actuali-

ătăii naționale, intra într-o datorie comună a țării, alături de celelalte răspunderi, politice, militare și morale.

Bătălia lui Arminiu reconstituie lupta din pădurea Teutoburg, în care legiunile romane ale lui Varius, trimise să aducă sub ascultare populațiile germanice din partea de nord a imperiului, au fost învinse de Arminiu (în versiune germană : Hermann), conducătorul legendar al acestora. Istoria începuturilor germane numără acest fapt printre evenimentele ei capitale. În transparența acestei evocări istorice își făceau drum și tot atâtea asemănări cu situații contemporane. În speță : cu armatele napoleoniene în plină acțiune, cu generaliile acestora, cu practicile lor imperialiste.

Piesa exprimă patetism, tensiune, demonism. Arminiu nu este numai aprigul comandant militar ; are în răspunderea lui, pe lângă ducerea la capăt a unei lupte hotărâtoare, și sarcini de un ordin mai adânc, mai misterios, purtând în el semne și chemări din însăși substanța destinului național. Cadrul, și acesta, are înfățișări romantice : natură aspră, păduri întunecoase, torente, stînci sălbatice, trăsnete ce se deslănțuiesc necruțător.

În fondul istoric pe care se întemeiază piesa *Prințul de Homburg*, Kleist a introdus o seamă de adausuri, unele din acestea ținînd sub raport artistic de temperamentul său fuguos, altele trebuind să vină în sprijinul pledoariei de actualitate pe care o avea în vedere.

Este nevoie, mai întîi, să trecem în revistă, sumar, argumentul piesei. În centrul faptelor se găsește bătălia de la Fehrbellin (1675), soldată cu victoria Marelui Elector de Brandenburg împotriva medezilor, aliații regelui francez Ludovic al XIV-lea. Tînărul ofițer Friedrich, prinț de Homburg, ignorînd dispozițiile primite de la comandantul său militar, obține totuși pe cîmpul de luptă o victorie răsunătoare. Iată-l, deci, într-o situație delicată, tulburătoare prin implicațiile ei civice cît și sufletești. Pe de o parte, vinovat pentru abatere de la disciplina militară ; pe de altă parte, erou și victorios într-o bătălie salutară pentru viața și onoarea țării. Marele Elector, unchiul său, păzitor strict al legii, hotărăște să fie pedepsit exemplar. Trimiterea la moarte este iminentă. Măsură produce stupoare. La ideea că va trebui să-și sfîrșească astfel viața, tînărul prinț este cuprins de revoltă. Asaltat de suplicații venite din diferite părți, Marele Elector, revenind

asupra primei sale hotărîri, va lăsa ca acuzatul să se pronunțe singur dacă este vinovat sau nu. Acesta, ieșit acum dintr-o stare confuză, somnambulică, stare ce-l făcea impropriu pentru a distinge între visare sau acțiune sau între dorință și obiectul acesteia, alege calea onoarei și calea datoriei militare, își acceptă moartea.

Acțiunea decurge complicat. Starea somnambulică a personajului; refugierile lui mistice în sine; trecerile de la momente de luciditate la altele de transfigurare și extaz; toate acestea strecoară accente grotești, duc spre deformări absurde și amenință să facă neverosimil un eveniment istoric încă prea recent pentru a se supune unui asemenea regim transfigurator. Judecățile noastre, însă, trebuie să privească mai departe. Piesa este egal de interesantă prin conținutul ei ideatic ca și prin factura ei romantică. Pune în cauză conflictul dintre individ și lumea înconjurătoare, dintre pasionalitatea subiectivă și condiția vieții în cetate, dintre libertatea personală și necesitatea ordinii legale, dintre tragic și seninătate. Tînărul prinț, într-adevăr, a trebuit să se înfrîngă pe sine; nu este mai puțin adevărat, însă, că această înfrîngere îi aducea și o victorie morală. Resemnarea lui denotă și un sistem de valori. Statul, legea, comunitatea umană ca atare dețin în ele îndreptățiri în fața cărora voința individuală trebuie să știe sau trebuie să învețe a se înclina cu înțelepciune, cu abnegație, cu putere de sacrificiu. Dincolo de această judecată și de această psihologie ale personajului din piesă îl regăsim deopotrivă și pe autor, cu fondul lui moral de protestant, cu gîndirea configurată prin influențe kantiene, cu rigoarea unor principii politice ce-și făceau drum în Prusia vremii, cu încordarea de tip eroic pe care i-o insufla spiritualitatea romantică.

De multă vreme, tragediile lui Kleist nu mai apar pe scenele teatrelor din lume. În schimb, o comedie, *Ulciorul sfărîmat* (*Der zerbrochene Krug*, 1803), pe care i-a inspirat-o autorului un tablou celebru al pictorului Greuze, continuă să figureze în repertoriile dramatice drept o capodoperă a comicului universal. Acțiunea, privită de departe, nu se ridică peste nivelul unei farse. De aproape, însă, putem descoperi în ea înțelesuri și semnificații în măsură s-o facă revelatoare și reprezentativă.

Totul se petrece monolitic, în același cadru (o sală de judecătoreie rurală), într-un singur act. Un judecător se află în situația incomodă de a instrui o întâmplare în care vinovatul era el însuși. Situații reale și situații grotești se întîlnesc într-un amestec pitoresc, antrenant, aparent cu scopul de a produce umor și bună dispoziție, în fond însă și cu un conținut mai grav, extras din realități și adevăruri ale vieții.

Partea de satiră din această comedie se conjugă de aproape cu un ascuțit spirit de observație al autorului. Ni se înfățișează aspecte de viață ale unui sat german din secolul al XVIII-lea. Tabloul zugrăvit de scriitor, pe cît de realist, este și tot pe atît de necruțator. La adăpostul unui formalism statal, cu proceduri de cancelarie și instituții în funcțiune, stăruiesc de fapt practici abuzive, măsuri arbitrare, incompetențe prezumțioase. Avem înaintea ochilor o lume țărănească în felul ei lucidă, cu virtuți naturale, cu bun simț nativ, dispusă să respecte și să se încreadă în ideea autorității. Din păcate, această lume este ținută în stare de ignoranță; este împinsă, de aceea, să-și caute singură justiția. Putem presupune că intenția lui Kleist nu se oprea aici, la viața unui sat oarecare. Lăsa a se înțelege că în acest microcosm uman se reflectau de fapt situații mai mari, la scara întregii societăți a vremii.

Piesa, în totalitatea ei, ne îndeamnă și ne obligă la anume reflecții. Ce ușor primim să fim judecători, să rostim sentințe, în chestiuni în care cu știință sau fără știință sîntem și noi tot atît de implicați! De aici și această întrebare, de un ordin grav: cîți dintre noi întrunesc, cu adevărat, calitatea de a fi judecător?!

6. DRAME ALE INSINGURĂRII. BÜCHNER. GRABBE

Romantismul în teatru nu a însemnat o circumscriere strictă, cu limite precise și indestructibile, într-un curent, o epocă, un stil dramatic anumit. În procesualitatea pe care a pus-o în mișcare, deveneau cu puțință idei și deschideri

capabile să producă forme noi de artă. În această privință, cazul lui Georg Büchner* este revelator.

Moartea lui Danton (*Danton Tod*, 1835) contează printre marile piese politico-sociale ale lumii. Prin tot ce o alcătuiește, această piesă exprimă gândirea unui spirit frământat, dispus în genere să justifice violența revoluționară. Opera cuprinde inadvertențe istorice; de asemenea, stăruiește în dezbateri abstracte, în dosul cărora am putea să-l recunoaștem, în afară de dramaturgul propriu-zis, și pe tânărul docent universitar, întemeietorul unei asociații de luptă pentru drepturile omului. De fapt, în cazul de față, nu adevărul istoric este ceea ce interesează în primul rând. Piesa impune prin tumultul ei psihologic și prin puterea ei de a reflecta stări de spirit din lumea germană a epocii.

Cei doi protagoniști, între care are loc confruntarea din acțiune, se deosebesc sub raport doctrinar. Robespierre este un democrat-radical, cu asprimi și intoleranțe; Danton lasă ca în revoluționarismul lui să se strecoare trăsături liberalizante. Ca simțire intimă, însă, ceva îi apropie. Asupra amândorura apasă un sentiment de fatalitate, cu oscilări între acțiune și lașitudine, cu rătăcirii sceptice între certitudine și îndoială, cu sfîșieri interioare de natură să ducă la dedublări ale personalității; pînă în cele din urmă, cu resemnări tragice în fața unui mecanism istoric ireversibil.

Lucrurile, în genere, nu decurg limpede; nu tind să se așeze. Dimpotrivă! Totul, în ele, pare mai degrabă sortit să stăruiască în agitație și contrarietate. Cadrul istoric, de fapt, este mai mult pretext pentru dezbateri și confesiuni intime. Pe de o parte: o realitate îndoielnică, lipsită de sensuri puternice, amenințată în fiecare clipă de alunecări în haos, irespectuoasă față de soarta noastră ca oameni; pe de altă parte: o lume în care totuși trebuie să trăim, în care

* Georg Büchner (1813—1837) a făcut studii de medicină; s-a inițiat cu pasiune în ideile Revoluției Franceze; a urmărit de aproape procesele socialismului utopic de tip saint-simonist; a militat ilegal în asociații revoluționare; a publicat un pamflet intitulat *Curierul rural din Hessa* (*Der hessische Landbotz*), în care a îndemnat la revoltă țărănească sub deviza: „Război palatelor, pace colibelor!“. A murit prematur, răpus de tifos. Multe din manuscrisele lui s-au pierdut, fără să li se mai poată da de urmă.

ni se cere să plutim, în care sîntem constrînși a ne apăra existența.

Woyzeck, drama următoare (1836), deși pe planuri diferite, reflectă însă înțelesuri asemănătoare. Ne este adusă pe scenă drama unui om din popor, sensibil dar lipsit de tăria necesară pentru a înfrunta adversitățile vieții. Știe că Maria, femeia de la care are un copil, îl înșeală; își dă seama că mulți alții îl umilesc, dar nu are capacitatea să reacționeze. În sufletul lui, totuși, durerea se acumulează. Sub povara acestuia, naufragiază în crimă; își va grăbi, totodată, și propriul sfîrșit.

Într-un fel, tragismul din piesă închide în el protestul unei societăți care mai degrabă îl izolează pe individ, în loc de a-i da puțința să se afirme; într-un fel, acest tragism lasă a pluti o filozofie de suferință. Mergem cu orbire înspre o pieire inexorabilă, pentru că nu sîntem îndeajuns de înarmați împotriva durerii pe care existența ne-o pune în față.

Büchner a scris și o comedie: *Leonce și Lena* (*Leonce und Lena*, 1836). Contrariu unor aparențe, înțelesul ei de fond reiterează pe cel din drame. Anume: realitatea este, deopotrivă, tragică și comică. Fibra romantică a scriitorului se desfășoară larg, într-o gamă de tonalități exprimînd deopotrivă tristețe ca și veselie, lirism ca și treceri în grotesc și absurd.

Găsim în opera de teatru a lui Büchner un patos al libertății. Dar, acesta, nu atît ca pledoarie, nu ca demonstrație umanitară, nu ca preludiu al unei victorii morale posibile, ci mai ales ca tensiune între individ și societatea amenințată să se închisteze sau care chiar s-a închistat efectiv în norme și instituții sterilizante. Istoria poartă în ea necunoscuturi pe care i le rezervă destinul. Sîntem în gheara unor permanente confruntări între lumea pe care o înregistrăm în chip real și o altă lume încărcată de conținuturi ce scapă simțurilor noastre imediate.

Deschiderile de felul celor amintite, cu implicațiile lor psihologice și deopotrivă cu protestul lor împotriva atîtor forme ale civilizației moderne, ne ajută să înțelegem pentru ce piesele lui Büchner se bucură în zilele noastre de actualitate, după ce mai întîi au avut de spus un cuvînt în constituirea teatrului expresionist și a teatrului politic modern.

Christian Dietrich Grabbe*, contemporanul lui Büchner, are multe puncte de atingere cu acesta; nu propriu-zis ca tematică, dar ca viziune generală de viață și, mai ales, ca tinctură romantică în prezentarea acestei viziuni.

Mai întâi, să aruncăm o privire sumară asupra operei dramatice. Începutul a fost făcut, în plină tinerețe, cu o tragedie: *Ducele Theodor de Gotland* (*Herzog Theodor von Gotland*, 1822). Subiectul piesei dezvoltă o adevărată beție de ură, de pasiune a vărsării de sânge, de plăcere a distrugerii. Un negru, ajuns conducător al unei populații finice de pe coasta orientală a Balticeii, este în luptă cu medezii. Se dedă fără oprire patimii lui distrugătoare; exterminază sate întregi, violează legile ospitalității, alunecă din crimă în crimă, condamnă la moarte mii de prizonieri, mutilează cadavre, proclamă intoleranță rasială. Ducele de Gotland cunoaște cruzimea și perfidiile impostorului. Totuși, va ezita mult pînă la a-l lichida; îi era partener în discuții filozofice despre eternitate și sensurile existenței.

În 1829, i-a urmat un poem dramatic, *Don Juan și Faust* (*Don Juan und Faust*). Ce înțeles putea să aibă această alăturare? Fiecare din acești doi eroi, în felul lor aparte, aspirau să cuprindă și să stăpînească lumea. Sînt îndrăgostiți, amîndoi, de aceeași femeie: Ana, fiică a comandorului. Și-o dispută reciproc. Sînt puse la cale răpiri. Peripețiile decurg complicat; o seamă de practici magice, puse în mișcare de Mefistofel, fac ca acțiunea să devină și mai confuză. Pînă în cele din urmă, ca sub o hotărîre demonică, vor cădea amîndoi.

Piesa este susceptibilă de interpretări diferite. Putem fi încredințați că autorul i-a atribuit și valoare simbolică. Sub acest raport, înțelesurile avute în vedere interesează mai mult decît acțiunea propriu-zisă. Critica, în majoritate, consideră că prin cei doi titani puși în cauză Grabbe a avut în

* Christian Dietrich Grabbe (1801—1836) a avut o viață încărcată de vicisitudini și contrarități. Biografii săi afirmă că nefericirea sa ca om nu i-a venit numai din împrejurări exterioare, ci și din acțiuni proprii în care s-a complăcut. Își impunea aspirații gigantice; imaginea Titanului corespundea unor opțiuni continui ale firii sale; biografia sa poate părea un permanent eșec. Opera sa dramatică poartă în totul pecetea acestei structuri sufletești și acestei stări de spirit.

vedere două aspecte integratoare ale universului european. Și anume: Don Juan, cu dorința și fervoarea lui de viață, cu senzualitatea lui încărcată de patetism și culoare, ar reflecta spiritul mediteranean; Faust, stăpînit și el de o pasiune a puterii dar înțelegînd să și-o îndeplinească prin mijloace meditative, reprezintă spiritul nordic. Este discutabil dacă pe plan ideatic scriitorul a izbutit ca prin această simbolistică să obțină ceva peremptoriu; literar, însă, alăturarea ca și confruntările dintre cele două personaje-forțe i-au dat puțința să construiască scene de poezie adevărată, cu tensiune și măreție tragică în ele.

Și asupra piesei *Napoleon sau cele o sută de zile* (*Napoleon oder die hundert Tage*, 1831), părerile sînt împărțite. I s-a obiectat acestei piese, mai întîi, că a fost scrisă în proză. Faptul trecea în ochii multor contemporani drept o abatere, atît de la regula tradițională a operei teatrale în sine, cît și de la mentalitatea romantică în curs de plină afirmare. I s-au obiectat, de asemenea, defecțiuni de construcție dramatică: multe personaje, frescă bogată de evenimente, multă veleitate epică, nu însă și destulă sudură organică, în măsură să dea evenimentelor prestanță, concentrare și unitate. Totuși — remarcă alte opinii — piesa împune; poate, mai mult decît prin drama de viață a personajului principal, prin fenomene de ambianță, de tragism istoric, de conflictualitate atît surdă cît și fătîșă între individul ieșit din comun și comunitatea contemporană căreia îi aparține.

Către sfîrșitul vieții, cu o pană am spune dureroasă, încercînd parcă să înfrunte injustiția unui spirit prematur obosit, Grabbe a scris și el o *Bătălie a lui Arminiu* (*Die Hermannschlacht*, 1838). Intenția de a da o replică lui Kleist — o replică oarecum în contradictoriu — este evidentă. Acesta din urmă imprimase piesei sale cu același nume o tendință politică, îndemnînd la militantism și agitație. Viziunea lui Grabbe, în cazul de față, tindea mai degrabă să celebreze ceva din datele profunde, ancestrale, ale istoriei germane. Mai mult decît a propune un program de acțiune sau o temă de luptă, îl interesa să aducă în lumină date din realitatea de profunzime a poporului german. Istoria, în afară de cunoaștere pe bază de documente și constatări exacte, reclamă și transfigurări ideale, unele din acestea pînă la a căpăta în simțirea comună proporții și valori de mit.

Și aici, în cuprinsul acestei contextualități, Grabbe rămîne consecvent cu sine în ce privește problema de viață a omului excepțional ; soarta acestuia este o soartă de luptă, de abnegație, de sacrificiu, întrucît întotdeauna va avea de înfruntat inerții, neînțelegeri, opacități ori conformisme lașe ale celor mai mulți.

Romantismul lui Grabbe, în genere, are notă sumbră. Pesimismul său, uneori, atinge registre maxime. În fața împrejurărilor care îl asaltează, ca și în fața soartei sale în general, omul nu este îndeajuns de înzestrat. Naturile superioare, acestea în special, sînt cele mai amenințate ; pînă în cele din urmă, și cele mai învinse. Istoria — ni se spune — este încărcată de fatalitate. Ideile au putere limitată ; de atîtea ori, ele pot cădea zdrobite sub apăsarea realității crude. Ce se întîmplă în viața lumii este, totodată, și tragic, și grotesc. Ceva de neant și ceva de infern ne însoțește tot timpul ; ne întîmpină la fiecare pas ; intră, parcă, în însăși substanța realităților ce ne înconjoară. Eroii se confruntă și se distrug reciproc. În această distrugere reciprocă, totuși, stă și principiul unui echilibru ; reprezintă un fapt inerent, acceptat, un fapt de natură să arate cît întineric poate apăsa asupra lumii, un fapt ducînd la proteste și însingurări, dar nu și de natură să împiedice aventurarea umană, mereu, în alte și alte încercări.

7. CONTRIBUȚIA AUSTRIACĂ. GRILLPARZER

Este necesar ca în acest tablou general privind teatrul romantic german să includem și contribuția austriacă.

Viena, în epoca la care ne referim și care ne interesează aici, se afla în plină desfășurare artistică. Era prin excelență o cetate a muzicii. Inițial, opera și baletul avuseseră un statut limitat ; erau socotite mai mult genuri decorative, menite să procure satisfacții spumoase, agreabile. Acum, însă, mai ales după Mozart și Beethoven, aceste genuri căpătau prestigii mari și semnificații superioare. Teatrele, în genere, se bucurau de încredere, de simpatie, de adeziuni publice în continuă creștere. Activitatea lor se specializa pe genuri : la Hofberg, tragedie, dramă serioasă, comedie de ținută ; la teatrul „An die Welt“, spectacole de operă și de balet alternînd cu reprezentanții de melodramă și comedie ușoară ;

la Leopoldstadt și Josephstadt, piese populare, de regulă umoristice ; ș.a. Era deci un climat propice, pentru ca mișcarea romantică, la ordinea zilei în mai multe țări europene, să se propage și aici.

În raport cu ceea ce se putea întâlni în alte țări, aici în Austria, partea de militantism, de pledoarie, de înscriere în programe cu intenție moralizatoare sau cu teze politico-sociale era mai mică. Stăruia în tradiția vieneză ca manifestarea de teatru să dea prioritate publicului. Se considera, anume, că drepturile acestuia trebuie să cântărească greu, să dea criterii și direcții de acțiune, nu numai în ceea ce privea tematica și calitatea literară a operelor dramatice, dar și ca modalitate de transpunere a acestora pe scena de teatru. În comedie, în chip stăruitor, aproape tradițional, influența franceză continua să primeze. În dramă, însă, se gravita cu preferință spre teatrul spaniol, întrucât culoarea acestui teatru, reflectând o Spanie catolică și monarhică, părea mai aproape de sensibilitatea unei bune părți a publicului austriac. Este vorba de un public de pătură aristocratică, în destulă măsură și de unul din sferă burgheză, ambele tributare unor maniere instituite de curtea imperială și de concepția politică patronată de Metternich.

Figura majoră a teatrului romantic austriac este Franz Grillparzer.* Teoretic, scriitorul manifestă față de ideile doctrinarilor romantici diferite rezerve. Unele din acestea — de exemplu, cele privind senzualitatea mistică profesată de Friedrich Schlegel — luau chiar formă de revoltă și de protest. Practic, însă, își simțea cu familia spirituală a romanticilor puternice dispoziții afine. Îl conduceau înspre acestea, în afară de climatul literar al vremii, și o seamă de trăsături constitutive în formația lui intelectuală.

* A trăit între anii 1791—1872. Începuturile grele de viață i-au imprimat suflătește o trăsătură de amărăciune și pesimism, pe care o vom recunoaște aproape în întregimea operei sale. Jurnalele sale intime constituie, și ele, o mărturie în acest sens. A găsit refugiu moral în poezie. Fără a fi un om cu ciudățenii sufletești, era totuși greu adaptabil. Deși și-a servit țara cu fervoare patriotică, înțelegând să respecte ordinea legală în funcțiune, cenzura oficială și dispozițiile polițienești ale regimului habsburgic i-au procurat suferințe îndelungi, greu de caracterizat.

Cu întârziere, meritele i-au fost recunoscute oficial. Funerariile sale s-au desfășurat într-o atmosferă de apoteoză națională.

tuală ; trăsături, anume, rezultate din contactul cu scrierile lui Lessing, cu filozofia iluministă, cu ideile despre artă ale lui Kant, cu dramaturgia schilleriană, cu forma de gândire reprezentată de Goethe. Pe spanioli îi studiasse în profunzime. De teatrul acestora, însă, nu s-a legat decât într-o primă parte a carierii sale scriitoricești. Un timp, într-adevăr, o seamă de aspecte ale teatrului spaniol l-au interesat : mișcarea, ritmul, vivacitatea, larga posibilitate a acestui teatru de a produce efecte de scenă, pitorescul, contagiunea de viață, toate acestea cu exterioritatea lor strălucitoare și cu incontestabilele lor aplecări baroce. În ceea ce privește partea mai de profunzime, aceea trebuind să reflecte gândire, construcție dramatică, mesaj, responsabilitate adîncă față de adevărurile condiției umane, scriitorul austriac a simțit nevoia să se detașeze de modelul spaniol. Înțelegea, anume, că între poezia dramatică germană, orientată cu deosebire spre realități și deznodăminte umane, și poezia dramatică spaniolă, stăpînită de culoare și de miraje ale jocului, există discrepanțe greu de convertit. Drept urmare, Grillparzer și-a ales drept modele, cu linia și demnitatea lor clasică, pe Schiller și Goethe. De fapt, aceștia îi constituiau puncte de chintesență, pe un fond și într-un *halo* spiritual în care sensul hotărîtor era dat de felul cum scriitorul, spirit larg instruit, resimțea ideea de universalitate a culturii.

Și Grillparzer, întocmai ca majoritatea romanticilor germani, înclina spre partea tristă a lucrurilor. Pe cît de sensibil, era și tot pe atît de reflexiv. Nevoia de introspecție dureroasă îi era structurală ; aproape de regulă, această nevoie se însoțea cu stări de solitudine, de retragere în sine, de sondări prelungite în taina lucrurilor, cu sentimentul că unele din in Justițiile ce există în lume sînt și vor fi mereu ireconciliabile.

Opera dramatică lăsată de Grillparzer este vastă. Sursele de inspirație, și acestea, provin din diferite latitudini ale culturii. La un pol al acestora se află clasicitatea antică ; la celălalt, aspecte din spațiul cultural austriac. Iar între aceste puncte extreme, în asocieri și asimilări purtînd pe ele o mască expresivă de spiritualitate europeană, se întîlnesc elemente de proveniență renescentistă, barocă și iluministă.

Străbuna (*Die Abnfrau*, 1817), piesă de debut a scriitorului, poate părea stranie. Găsim în ea : situații fantas-

tice, răpiri de către briganzi, o iubire căreia dacă i s-ar fi dat curs ar fi devenit o iubire incestuoasă, lupte fratricide, din fatalitate un paricid, un mormînt ce se deschide pentru ca din el să se ridice justiționar o umbră, o familie ce se împinge singură spre dezastru, *ceva* de blestem și de catastrofă plutind amenințător în văzduh și, în totul, parcă o negură a destinului, în care zadarnic inteligența și știința omenească ar încerca să strecoare puțină lumină. *Un slujitor credincios al stăpînului său* (*Ein treuer Diener seines Herren*, 1828) dezvoltă o situație de eroism moral: Banabanus, palatin al regelui maghiar Andrei al II-lea, înțelege fie și cu prețul vieții sale să rămînă devotat stăpînului său. În *Visul este o viață* (*Der Traum, ein Leben*, 1834), tema pare împrumutată din Calderón. Eroul, un tînăr muncit de ambiții mari, se salvează prin ajutorul unui vis de prăpastia morală în care ar fi putut să-l împingă stăruirea lui în aceste ambiții. *Vai de cel ce minte* (*Weh dem, der lügt*) este o comedie pe cît de burlescă aparent, pe atît de înțeleaptă în fond. Rolul principal, aici, este atribuit cuvîntului; în ambiguitatea acestuia pot exista virtuți în stare să ducă la acte salutare, bineînțels dacă aceste virtuți sînt mînuite cu abilitate, și judecați senine. *Evreica din Toledo* (*Die Jüdin von Toledo*): și această piesă ține de perioada în care Grillparzer se afla sub o influență — cîteodată aproape fascinatorie — a „secolului de aur” spaniol. Prieteni din anturajul curții, temîndu-se ca regele să nu se îndepărteze de tron și de îndatoririle lui ca monarh în Spania catolică, o ucid pe tînăra și frumoasa evreică de care acesta se îndrăgostise puternic. Astfel, rațiunea de stat și regulile dogmatice ale bisericii rămîneau în picioare, puteau să se considere victorioase. În schimb, latura umană se vedea constrînsă să treacă în umbră, strivită de o intoleranță în care scriitorul părea dispus să vadă semne ori forme din însăși marea intoleranță a vieții. *Libussa* este o piesă cu dublu înțeles: unul istoric, tratînd în spirit legendar despre fondarea orașului Praga; altul filozofic, punînd în cauză raportul istorie-rațiune, dreptate-forță, individ-colectivitate ș.a. O *ceartă între frați în casa de Habsburg* (*Ein Bruderzwist in Habsburg*, 1848) este o scriere poate nu atît de bătrînește cum s-a spus adesea, cît de bilanț propriu, la capătul unei activități intense, pasionate. Deslușim aici o dorință a scriitorului de liniște, de

seninătate într-un cadru de viață egal de respectuoasă față de realitățile istoriei, ca și față de realitățile sufletului uman. Piesa putea să pară un avertisment moral, adresat deopotrivă stărilor de lucruri din Austria vremii, ca și a continentului european în genere, zguduit de conflicte sociale și revoluții politice.

Inventarul de mai sus mai prezintă azi doar un interes documentar. Și în privința acestuia, repertoriile teatrelor au tăcut demult. Opera lui Grillparzer, însă, cuprinde și o seamă de opere dramatice încă vii, îndreptățite ca atare să figureze în repertorii permanente, ale teatrului german ca și ale teatrului universal.

Sappho este o tragedie greacă, tratată însă în spirit modern. Există supoziția că atît sub raport tematic, cît și în ce privește construcția dramatică, *Ifigenia* lui Goethe i-a servit drept model. Phaon și Sappho se află sub impresia de a fi găsit secretul fericirii. Se iubesc și se admiră: *el*, victorios la cursele de căre: *ea*, încununată cu laurii poeziei. Își fac planuri mari de viață; au credința că nu ar putea să existe altele mai frumoase. Curînd, însă, aceste planuri vor porni să se destrame. În cugetele ambilor îndrăgostiți a început să se strecoare o teamă. Ce-i apropie, de fapt: un sentiment real de iubire sau un sentiment de condescendență reciprocă, născut fie din respect, fie din anume vanități, fie din admirație mutuală? Mărturiile naive ale slavei Melita, la care Phaon nu avea să rămînă insensibil, întăresc presupunerea. Sappho, considerîndu-se trădată, devine pradă a unor grele frămîntări sufletești. În cele din urmă, legea inexorabilă a vîrstei își va spune cuvîntul. Sappho renunță la dragostei ei. Se va arunca în valurile mării, mîngîindu-se cu ideea că adevărata ei patrie nu putea să fie aici pe pămînt.

Modernizînd legenda, Grillparzer i-a imprimat, totodată, și un mesaj filozofic. Romanticii radicali insistau să pună poezia mai presus de orice, să dea artei înțelesuri superioare. Scriitorul austriac nu ținea să se numere printre aceștia. Arta și viața — în concepția lui — alcătuiau două domenii distincte; cu punți de comunicare, într-adevăr, dar și cu limite necesare, menite să păstreze fiecărei părți semnificații proprii, autonome.

Trilogia *Lîna de aur* (*Das goldene Fliess*) cuprinde piesele : *Gazda* (*Das Gastfreund*), *Argonauții*, *Medeea*. Primele două dezvoltă evenimentele legendei ; adevărata vitalitate dramatică a operei este cuprinsă în cea din urmă. Eroinei, aici, îi sînt atribuite trăsături demonice. Răzbunarea Medeei împotriva lui Iason decurge necruțător. Atît dragostea cît și furia își strigă drepturile cu sălbăticie. Puterile lor, egale ca intensitate, se întîlnesc și se împletesc implacabil. Mitul este redat în toată fatalitatea ca și în toată măreția lui. Scena ultimă — confruntare între Iason ce se pregătește să plece în exil și Medeea hotărîtă să încredințeze lîna de aur sanctuarului de la Delfi — deține în ea cheia înțelesului filozofic gîndit de scriitor. Pentru ce, oare, a luptat Iason : pentru glorie, pentru putere, pentru fericire pămîntească ? Toate, în fond, sînt iluzii, trecătoare. A dovedit, într-adevăr, că brațul său poate lovi crunt. Nu înseamnă, însă, că prin aceasta ar fi devenit și erou ; am înclina, mai degrabă, să-l situăm printre personaje de comedie. În ce privește *Lîna de aur* — așa cum însuși autorul sugera în unele din observațiile sale — pot apărea interpretări diferite. Oricum, acest trofeu este și rămîne un simbol ; un simbol, anume, putînd să figureze fie ceva spre care alergăm utopic, fie ceva dorit cu stăruință dar greu de obținut vreodată, fie ceva intrat ilicit în stăpînirea noastră.

De oarecare celebritate — în orice caz de o considerare aparte pe scenele dramatice din epocă — s-a bucurat și piesa *Norocul și sfîrșitul regelui Ottokar* (*König Ottokars Glück und Ende*). Personajul principal întruchipează o personalitate despotică. Ottokar, regele Boemiei, îmbătat de putere, își închipuie că orice hotărîre a sa poate dobîndi valoare de lege. Învîngător, primește omagii din mai multe părți : Ungaria, Stiria, Carintia ș.a. Visează să reconstituie un mare Imperiu de Vest și să fie încoronat ca un alt Carol cel Mare. Își tratează vasalii cu dispreț ; îi domină material ; nu simte că aceștia îl urăsc și că toți așteaptă clipa în care să-l poată trăda. Pe cît de trufaș și de autoritar cu cei pe care îi știe sub ascultarea sa, pe atîta cumpăna sa oscilează cînd împrejurările îl aduc în fața unei personalități autentice. Între timp, Rudolf de Habsburg devine împărat. Ottokar refuză să depună jurămint de credință unui cavalăr pe care nu demult, în luptele din Ungaria, îl avusese sub ordinele sale.

Argumentele împăratului, totuși, îl determină să cedeze. Pentru a nu-i știrbi prestigiul, mai cu seamă în fața oștilor pe care continua să le comande, Rudolf consimte ca jurământul să fie prestat în cortul imperial, fără martori. Faptul este totuși dezvăluit, prin gestul personal al unui curtean zelos. Această jignire va face ca orgoliul lui Ottokar să se reaprindă. Rupe jurământul, se avîntă din nou în luptă și moare eroic în bătălia de la Marchfeld.

Piesa — în substratul ei politic și în intenția ei patriotică — reflectă stări de spirit create în Austria de campaniile napoleoniene. Grillparzer se întreba cu îngrijorare dacă declinul monarhiei habsburgice nu va produce urmări nefaste și în echilibrul politic al continentului european, și în cultura de tradiție umanistă a acestui continent. Nimic mai firesc, deci, decît ca înfrîngerea lui Napoleon să-i aducă o ușurare. Dovadă, între altele, și piesa amintită mai sus. De departe, ea ar putea să pară un elogiu adus casei de Habsburg; în realitate, însă omagiul gîndit de scriitor avea în vedere Austria, reintrarea ei în rangul de mare putere europeană, misiunea ei ca factor de ordine statală și de cultură în viața lumii.

În ultima sa fază de creație, Grillparzer s-a reîntors la antichitate. Putem da faptului două explicații. Una din acestea ține de amărăciuni și decepții cu substrat politic. Piesele cu subiecte istorice (*Ottokar*, *Un slujitor credincios al stăpînului său*) fuseseră întîmpinate, mai ales în sfere ale curții imperiale, nu cu simpatia și aprecierea la care s-ar fi așteptat, ci dimpotrivă cu rezerve și cu diferite ostilități disimulate. Dramaturgul, astfel, se vedea contrariat, neînțeles, în buna sa intenție patriotică. Cealaltă explicație este de ordin intelectual și artistic. Valorile clasicității antice îi constituiau o permanență spirituală; găsea în ele tot, de la elemente capabile să-i incite inspirația pînă la temeuri morale în măsură a-i da imagini și înțelesuri generale asupra vieții.

Despre *Ale mării și iubirii valuri* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*) s-a spus că este unul din cele mai frumoase poeme de dragoste concepute și scrise în limba germană. Este vorba de o transpunere modernă a dragostei legendare dintre Hero și Leandro. Implicațiile romantice, aici, sînt mai vii, mai expresive, decît în ce'elalte opere ale dramaturgului. Leandro este văzut ca un suflet german într-un „trup grec”,

sensibil, aplecat spre melancolie, cu ceva de copil în credința și posteritatea lui sufletească. Iar Hero, preoteasă a zeiței Afrodita, este privită ca simbol celest al unor armonii ale simțirii. Este posibil ca ideea acestui poem-tragedie să fi luat naștere în spiritul dramaturgului, nu atît de la versiunea din antichitate a poetului grec Musaios, cît de la baladele lui Schiller, acesta fiind, incontestabil, mentorul care spiritualmente i-a deschis ferestre spre orizontul romantic. Critica, adesea, s-a arătat dispusă ca în imnul înălțat iubirii în acest poem să deslușească, în afară de simțul psihologic al dramaturgului, de asemenea în afară de trăsăturile nefabile ale artei sale, și o destăinuire învăluită a propriei lui drame sufletești. În viața sentimentală a scriitorului au existat neîmpliniri dureroase, și chiar accentuat dureroase, pînă la sfîrșit. Această piesă — nu în mod absolut ultima pe care a scris-o, dar aceea în care s-a cuprins cel mai mult pe sine — reprezintă un document biografic, tot atît cît și unul artistic.

Ca tematică, Grillparzer nu s-a deosebit în mod radical de contemporanii săi. Dar ceea ce i-a marcat față de aceștia evidența lui superioritate a fost aptitudinea de a scrie pentru teatru, de a da comunicativitate dramatică unor subiecte cunoscute, de a stabili apropieri între conținutul unor legende și freamătul simțirii în curs, de a imprima sentimentului patriotic înălțimi și datorii misionare, de a face ca opera dramatică să fie tot așa de expresivă la citire ca și la urcarea ei pe scenă.

8. DESCHIDERI SPRE REALISM. HEBBEL, FREYTAG, OTTO LÜDWIG

În lumea germană, evoluția dramaturgiei nu a urmat o succesiune ordonată, cu treceri limpezi, bine marcate, de la un curent sau altul. Ceea ce ne înfațișează este mai degrabă o linie sinuoasă, cu reveniri și întîrzieri, cu întrepătrunderi de concepții, cu îmbinări și suprapuneri de stiluri.

În această privință, capitolul înscris de Friedrich Hebbel* este semnificativ. Putem distinge în opera acestui

* Friedrich Hebbel (1813—1836) a avut o viață în unele privințe ciudată. În copilărie, a cunoscut gheara sărăciei. Mai tîrziu, diferite ajutoare materiale, ca și un sprijin moral din partea multor binevoitori,

scriitor, deopotrivă, influențe și reminiscențe clasice, prelun-
giri și stăruiri romantice, anunțări și incipiențe realiste. Istoria
și critica literară nu țin neapărat ca între aceste trei ipostaze
să facă delimitări exacte ori să stabilească o ordine de pre-
ferință. Oricum, nu trebuie să pierdem din vedere că faptele
se petreceau într-un timp în care efervescența romantică era
în toi și că temperamentul frământat al scriitorului își desco-
perea cu această efervescență afinități aproape naturale.

În teatru, dealtminteri ca și în opera sa poetică, Hebbel
înțelegea să pună un preț aparte pe izbucnirea imediată, pe
afirmarea puternică a individualității. Sublinia dreptul acestei
individualități de a se revolta, de a strivi tradiții, prejude-
căți, convenții; totodată, nu ezita să precizeze că de atâtea
ori aceeași individualitate trebuie să încline steagul, să se
lase sfărîmată, să accepte sacrificiul propriu, toate acestea
pentru ca ordinea supraindividuală a societății să poată
subzista și funcționa. Forma — aceasta, propriu-zis — stă
mai puțin în preocupările scriitorului. Aproape că îi era
indiferent dacă piesele sale erau sau nu erau reprezentate pe
scenă. Mai presus de toate, avea în vedere ideea. Personaje
— ni se spune — trebuie să încarneze simboluri. Autorul
dramatic, eventual, are dreptul de a le mânui ca pe niște
automate; primordial, este ca prin mijlocirea lor simbolurile
să poată apărea în cât mai multă lumină.

Gîndirea teoretică a dramaturgului este departe de a fi
limpede. Plutește tot timpul într-o atmosferă dureroasă, apă-
sătoare, încărcată cu ambiguități și incertitudini; reflectă o
stare perpetuă de conflictualitate a scriitorului cu sine și cu
lumea. Firea de neliniștit a acestuia își spune permanent
cuvîntul. Resimte continui drame ale eului; este stăpînit de
sentimentul tragic al unei culpe fără ieșire; se îndoiește că

l-au ferit de situații sordide. Îi plăcea însă să stăruiască într-o concepție
tragică a existenței, ceea ce a făcut ca într-o seamă de situații ale
vieții să denote gesturi de ingraturitudine sau chiar de mizantropie față
de oamenii care l-au iubit.

S-a făcut cunoscut prin *Judith*, reprezentată la Berlin în 1841. Noto-
rietatea, în adevăratul înțeles al cuvîntului, i-a venit prin *Maria-Mag-
dalena* în 1844. Pledoaria sa pentru o seamă de virtuți în ființă, virtuți
de ordin politic, moral și religios, îl mențineau în sferă romantică; dra-
mele sale cu trăsături burgheze ni-l înfățișează ca pe un precursor realist.
În ambele ipostaze, *Faust*-ul lui Goethe este opera care i-a luminat
orizonturi de gîndire.

ar exista ceva în măsură să îndepărteze ori să atenueze cât de cât suferința omenească ; se întreabă dacă vreodată lupta dintre voința personală și voința generală a lumii ar putea să intre pe făgașuri mai senine. Hebbel, totuși, ezită să împingă lucrurile pînă la catastrofă. Vede cu putință ca umanitatea să-și regăsească unitatea pierdută ; nu se poate ca aceea totalitate a lumii, căreia pînă la urmă individualitatea trebuie să-i aducă partea ei de jertfă, să nu-și aibă sensurile ei adînci, sensuri trebuind descoperite, înțelese și incluse în actele noastre de viață. Sub acest raport, *ideea* poate împlini funcțiuni salutare. Opera dramatică este în măsură s-o preia și să pună valențele ei intime în mișcare.

În opera dramatică a acestui scriitor, împletirea de elemente romantice cu elemente realiste apare aproape peste tot. În *Judith*, tragedia patriotică se asociază strîns cu o tragedie personală a eroinei. Genevieve, în piesa cu același nume (*Genoveva*), simbolizează puterea de rezistență a naturii umane, fie și sub apăsarea unor grele încercări și suferințe. În *Maria-Magdalena* și în *Iulia*, înțelesurile sînt comunicate mai direct, fără obișnuita întîlnire în simboluri. Sîntem readuși, oarecum, într-o atmosferă ca aceea din *Emilia Galotti* a lui Lessing sau ca aceea din *Intrigă și iubire*, piesa lui Schiller. Sînt puse în cauză relații de familie și convenții sociale în medii mic-burgheze, stăpînite de intransigente protestante și prejudecăți intolerante. Ideea morală este exprimată puternic, constant, alcătuiind un protest perpetuu împotriva tiraniilor cu aparență de virtute. Hebbel era dispus să pună funcțiunea militantă a teatrului mai presus de cea artistică. Îi aparține declarația : „... (arta dramatică) trebuie să contribuie la salvarea de la ruină a instituțiilor politice, religioase și morale ale umanității“ (*Cuvîntul meu despre dramă — Mein Wort über das Drama*, 1843). Subiectul din *Herod și Mariamne* (*Herodes und Mariamne*) este luat din istoria biblică ; dar situația adusă în dezbatere este de esență psihologică. Ambele personaje sînt naturi tari, stăpînite de un orgoliu nemăsurat, aproape inumane prin voința lor de absolut. Sînt trăsături, toate acestea, încărcate de pasionalitate și fatalitate, menite astfel să distrugă pe titularii lor. Eșecul, aici, se înfățișează cu forță implacabilă ; face parte din substanța acțiunii ; pune la încercare totul, culminînd cu noblețea și aspirația umană la depășire. Acțiunea din

Agnes Bernauer se petrece în secolul al XV-lea. Îndrăgostindu-se de o tânără fată burgheză din Augsburg, fiul ducelui francez pune în pericol mecanismul succesiunii la tron, implicit și siguranța statului. Străduințele ducelui de a rezolva situația fără să fie nevoie de sacrificarea îndrăgostitei s-au dovedit zadarnice. Agnes refuză să recunoască ilegitimitatea sentimentului ei și a căsniciei contractate. Se va recurge deci la forță, aceasta rămânând singura soluție posibilă. Din nou, astfel, în opera dramaturgului, apare conflictul dintre voința individuală și legile colectivității. Lucrurile se petrec deasupra ideii de bine sau rău. Nimic nu lasă a se înțelege că dramaturgul ar aproba sau ar condamna ceva în mersul evenimentelor. *Altceva* este ceea ce are în vedere; ceea ce stăruie în concepția sa asupra individualității umane: ca această individualitate să rămână consecventă cu ea însăși, să urmeze pînă la capăt o convingere, să nu se sperie de moarte dacă aceasta intră în prețul hotărîrii în cauză.

În ultima sa perioadă de creație, Hebbel a transpus pentru scenă legenda Nibelungilor. Se înscria astfel într-o tradiție începută de Hans Sachs în secolul al XVI-lea, cultivată cu căldură de romantici, răsplătită pînă în cele din urmă prin marea încununare wagneriană. Episoadele sînt grupate într-o trilogie: *Siegfried cel cornos* (*Der gehörnte Siegfried*), *Mortea lui Siegfried* (*Siegfrieds Tod*), *Răzbunarea Kriemhildei* (*Kriemhilds Rache*). Elaborarea acestei transpuneri i-a cerut poetului ani de muncă încordată. Critica nu s-a grăbit s-o elogieze; cu atît mai mult, s-o proclame perfectă. Două obiecții, în special, au ținut capul de afiș. Într-adevăr, fiecare își avea o parte reală de însemnătate. Prima obiecție: stratul mitic-păgîn al epopeei și stratul ei cavaleresc-creștin, oarecum, se confundă; poetul, parcă, nu s-a preocupat îndeajuns pentru a imprima fiecăruia un stil propriu, un colorit adecvat. Or, atît înțelesul istoric al legendei, cît și gama ei morală de sentimente, reclamau organic o asemenea nuanțare. Destinul tragic al Nibelungilor simbolizează încetarea perioadei păgîne din viața lumii germanice și anunțarea unei perioade de lumină, cu mai multă umanitate în ea. Attila, la capătul existenței sale istorice, împovărat moralmente de mulțimea actelor de barbarie și a crimelor pe care le-a girat, încredințează lui Teodoric misiunea de a purta omenirea spre limanuri de liniște și împăcare. Cealaltă obiecție: poetul, im-

plîcîndu-se prea mult pe sine, cu patos voit și cu încordarea lui temperamentală, a tulburat ceva din atmosfera de simplitate primară a legendei, din poezia și ingenuitatea ei naturală, din specificul ei ancestral. Dar, indiferent de aceste obiecții, ca și de altele posibile, opera întreprinsă de Hebbel rămîne monumentală. Romanticismul german o poate revendica printre meritele și cuceririle sale.

Gustav Freytag* nu a fost un mare autor dramatic, în sens absolut. Teatrul german, însă, îi datorează mult. În stările inerte și mai ales ambigui ce domneau în manifestarea dramatică de la sfîrșitul secolului anterior, linia de tendință realistă imprimată de acest autor a produs limpeziri utile. Prin formația sa universitară, prin temperament, ca și prin tematica de preferință a scrierilor sale, Freytag se dovedea un exponent al burgheziei victorioase: mai precis: al unei burghezii în plină expansiune economică, doritoare totodată de instrucție și înnoiri profitabile. În tinerețe, fusese legat de ideile radicale și aspirațiile de tip revoluționar ale „Germaniei Tinere”. Cu timpul, acest radicalism avea să i se atenueze; într-adevăr, cu renunțare la nota revoluționară, nu însă și la aceea a unui liberalism luminat. Nu exaltă dar nici nu respinge spiritul bismarckian ce se instala în viața publică a Germaniei; îl acceptă, în măsura în care considera că sistemul, în lipsa altora preferabile, poate oferi garanții de ordine și progres. În ce privește reformele, pentru ca acestea să fie durabile și eficace, nu e de ajuns să închidă în ele o gîndire politică și socială; trebuie, neapărat, ca această gîndire să fie asigurată și prin moravuri corespunzătoare, și aceasta nu numai într-un strat sau altul al societății ci în toate.

Ideile lui Freytag despre teatru sînt expuse în cartea sa *Tehnica dramei* (*Die Technik des Dramas*, 1863). Hebbel se arată indiferent față de tot ce putea să privească viața

* Gustav Freytag (1816—1895) era originar din Silezia, la frontiera dintre Germania și Polonia. A făcut studii de filologie. Și-a trecut doctoratul la Universitatea din Breslau, cu o teză tratînd despre începuturile poeziei dramatice în Germania. Un timp, s-a părut că se va dedica unei cariere universitare. Activitatea literară, însă, avea să prevaleze. Ca director de teatru, la Dresda, a lăsat amintiri puternice. Fără a înregistra succese notorii, piesele sale, totuși, i-au asigurat în epocă o reputație notorie de dramaturg.

scenică a operelor sale ; Freytag, dimpotrivă, înțelegea să atribuie acestei laturi semnificații esențiale. Nu-și va constitui modele propriu-zise nici din antici, nici din britanicii elisabetani, nici din clasicii francezi ; i-a studiat însă pe toți, preocupându-se să extragă din operele lor sensuri fundamentale ale fenomenului dramatic. Se întreabă : de ce, din cît teatru se scrie, doar puține piese ajung să se impună la rampă ? Propune un teatru în care colaborarea dintre autor și public să devină realitate vie, să nu rămână simplu dezerat. Oricum — ținea să precizeze — revendicările publicului nu trebuie să rămână un capitol neglijabil. Fără o adaptare la situații actuale, teatrul riscă să rămână în afara sentimentului comun. Se întreabă, mai departe, dacă deocamdată nu ar trebui să se renunțe la speculații ideale, la zugrăviri și analize de personaje, pentru ca în schimb să se dea satisfacție acțiunii, obținerii de efecte, unor plăceri teatrale de ordin imediat. Pentru moment, desigur, aceste propuneri puteau să capete un aer de compromis ; Freytag, însă, se gândea că în situații ale vremii, cînd era important ca publicul german să fie cîștigat pentru ideea și pentru practica de teatru, asemenea concesii erau necesare. Nu-și nega dispoziția romantică ; cerea, totuși, să se renunțe la afectări și emfaze romantice. Aceasta, fie și cu riscul de a trezi proteste și rezistențe ; oricînd, stilul simplu al vorbirii naturale, stil energic și comunicativ, poate fi binevenit.

Freytag își intitula piesele sale : *drame* (*Schauspiel*). De fapt, erau mai mult comedii ; le-am putea găsi asemănări de factură și asemănări de conținut cu acelea ale lui Scribe. În *Valentinii* și *Contele Waldemar* găsim o idee favorită a scriitorului : unirea claselor sociale, în speță aristocrația și burghezia, pe calea căsătoriilor mixte. George Saafeld, fiu de burghez, devine soțul contesei de Gueldra, dar nu prin intenții de mezalianță, ci prin sentimente de stimă reciprocă ; Waldemar, un aristocrat obosit și blazat, se va regenera sufletește prin căsătoria lui cu o fiică din popor, recăpătînd astfel interes pentru viață și începînd să înțeleagă printr-o optică mai cuprinzătoare sensul nobil al păcii.

Și în alte comedii, clădite de asemenea pe baze sigure de observație și de încadrare sufletească în epocă, totodată și cu accente satirice la adresa unor corupții și practici

discutabile bine cunoscute în moravurile vremii, întâlnim accente analoge de optimism și reconciliere. Colonelul Berg și profesorul Olendorf, personaje din *Ziariștii* (*Die Journalisten*), își sînt adversari politici; dar în cele din urmă prietenia lor se va reînnoa, profesorul victorios devenind și ginerele fostului său adversar.

Cum se explică larga adeziune pe care teatrul lui Freytag a dobîndit-o de la publicul vremii? Explicația, relativ, e simplă. Acest public era mulțumit să găsească pe scenă comedii sănătoase, cu subiecte dramatice, în acord cu filozofia lui de viață și cu spiritul epocii. În atmosfera de patriotism și de renaștere națională ce se propaga în țară, ideea că valoarea profesională și munca pot mobiliza interesul activ al literaturii și al construcției dramatice nu putea produce decît satisfacție. Sub acest raport, serviciul social întreprins de teatrul amintit este remarcabil.

Este de discutat dacă în acest context literar german, cu caracter de tranziție între romantism și realism, Otto Ludwig* trebuie contat, în primul rînd, ca dramaturg sau ca teoretician. Faptul este îngreunat atît prin condiții și împrejurări de epocă, dar mai ales prin firea indecisă a scriitorului. Era un pasionat de mai multe lucruri deodată; un entuziast declarat al culturii, dar aceasta nu cu adîncire și exegeză, ci într-un sens dispersat, cîteodată evident dile-tantic.

Principalele sale preocupări teoretice sînt consemnate în *Studii shakesperane* (*Shakespeare — Studien*). Pleca de la ideea că opera dramatică nu poate fi lăsată pe seama simplei spontaneități, oricît de creatoare sau oricît de ascuțită s-ar putea dovedi aceasta. Drama trebuie să fie o construcție; aceasta presupune reguli și procedee proprii. Tehnica dramatică reprezintă un domeniu în care este necesar să pătrundem cu preveniri aparte. Inspirația, oricînd, trebuie să includă în ea și o dispoziție rațională. Între real și ideal; între ceea ce poate apărea întîmplător și ceea ce are existență per-

* Otto Ludwig (1813—1865) s-a născut la Eisfeld, localitate din Turingia. A studiat muzică, sub conducerea lui Mendelssohn. A ales, totuși, să se dedice teatrului. Pe scenă, piesele lui nu au cunoscut propriu-zis succese; dar, ca director de teatru, la Dresda, a fost remarcabil. Era o fire aplecată spre singurătate și meditație; istoria literară găsește că se pot face apropieri între anii săi din urmă și aceia ai lui Heine.

manentă ; între elaborarea spiritului și constatarea prin simțuri ; între unic și comun ; între vis și ceea ce vedem în stare de veghe ; între toate acestea, oricât de mari ar părea distanțele dintre ele, pot exista concordanțe, raporturi, posibilități de agregare. Căile de mijloc nu pot fi negate ori disprețuite ; există un *realism poetic*, capabil să găsească principii de unitate și să descopere armonia lor immanentă. Călea de mijloc, adică asocierea elementului ideal cu cel natural, nu exclude producerea de efecte și emoții estetice. Filtrarea faptelor din realitate prin mijloacele sufletești ale interiorității face ca adevărul și expresivitatea acestei realități să intre cu atât mai deplin în drepturile lor. S-a afirmat că etica și estetica propuse de gândirea lui Otto Ludwig, cu linia lor de mijloc, cu preocuparea lor de a găsi factori de echilibru între antinomiile existenței, ar corespunde unor forme și aspirații ale burgheziei în ascensiune. Nota romantică nu a dispărut, stăruiește încă ; dar nu cu vechiul ei ton dominant, ci cu încadrări și atenuări menite s-o apropie de fluentele curente ale vieții.

Notorietatea lui Otto Ludwig, ca dramaturg, este asigurată prin piesele *Pădurarul ereditar* (*Der Erbförster*) și *Maccabeii* (*Die Makkaber*).

Subiectul celei dintii, alcătuit în mare măsură cu elemente de dramă și comedie burgheză, se încheie melodramatic. Pădurarul Ulric moștenește această ocupație din tată în fiu. Este păzitorul unui domeniu privat care nu-i aparține sub raport juridic, dar în care s-a integrat cu toată ființa și cu toată psihologia lui. Nu ar accepta pentru nimic în lume ca fie și prin ceva infim ori întâmplător să se producă vreo atingere în integritatea acestui patrimoniu. Duce sentimentul datoriei pînă la forme obsesive, vecine cu demența. Este la fel de încăpățînat, mai bine zis la fel de obtuz sau intolerant, și cu cei mai apropiați ai săi, soție, fiică, prieteni. În fond, este un sentimental ; dar, de teamă că și-ar pierde autoritatea ori că ar putea să încline cumva pe o pantă emotivă, și-a impus să fie dur, să nu accepte replica, să fie la fel de sever în casa lui ca și în pădurea ce i-a fost încredințată spre administrare. Peripeziile acțiunii sînt multe, complicate, construite, în oarecare măsură și confuze. Intervin supărări, certuri, suspiciuni, conflicte, fapte de braconaj. Finalul acestora este tragic. Pădurarul, victimă a unor confun-

dări de situație, își împușcă propria-i fiică. Era convins, în pornirea lui obsesivă de justiție și răzbunare, pornire de natură să-i alunge luciditatea, că glonțul pornit din arma lui va lovi în fiul adversarului său.

Și în *Maccabeii*, cealaltă dramă notabilă, acțiunea este la fel de încărcată, pe alocuri și de confuză. Însă, în ce privește linia tragică, aceasta decurge mai limpede, mai precis, cu mai puține ocoluri și amestecuri de melodramă. Faptele împrumută elemente, deopotrivă, din mit și din istorie. Evreii subjugăți sînt în luptă cu asupritorii lor sirieni. Iuda Maccabeul, în tabăra celor dintîi, este conducătorul inspirat al acestei lupte. Tactica armelor se asociază cu una a tradiției și a rezistenței morale decurgînd din aceasta. Evreii, respectînd cu strictețe prescripțiile sabbatului, preferă ca în timpul acestuia să fie măcelăriți decît să ia armele în mîini. Faptul nu rămîne fără urmări în tabăra adversă. Pasivitatea evreilor, în loc de a-i incita pe sirieni, dimpotrivă, îi înspăimîntă și îi demobilizează. Cum ar putea să înfrunte un adversar cu un dumnezeu atît de hotărît, cu atîta putere asupra credincioșilor lui, încît să-i facă pe aceștia rezistenți la durere, nepăsători chiar și de moarte?

9. WAGNER, POET DRAMATIC

Richard Wagner* aparține, deopotrivă, atît istoriei muzicale cît și celei dramatice. Pagina pe care a înscris-o în viața culturii moderne este o pagină complexă. Poet, gînditor, muzician, critic de artă, reformator de teatru, exponent al unui neo-romantism tot atît de dens sub raport ideatic ca și romantismul din prima jumătate a secolului trecut; sub toate aceste ipostaze, Wagner reprezintă în epoca sa o prezență mare, tumultuoasă, unică în felul ei.

* Richard Wagner a trăit între anii 1813—1883. A avut o viață zbuciumată, cu înfrîngeri și consacrări, dar în toate etapele ei susținută de o voință fermă și de mari năzuințe ideale. Principalele sale vederi asupra artei sînt cuprinse în lucrarea *Operă și dramă* (1852). În 1876 a avut fericirea să vadă reprezentarea *Tetralogiei* în teatrul-model de la Bayreuth, instituție care de atunci, în atenția universală, îi perpetuează opera și numele.

În viața teatrului modern, Wagner contează prin noi, mari și revoluționare înțelesuri pe care le-a imprimat dramei muzicale. Ideea de la care pleca poate părea simplă : textul poetic, transpunerea muzicală și realizarea scenică trebuie să intre în unitatea dramatică cu drepturi egale, cu egală putere integratoare. Aceste trei facultăți — poeticul, muzicalul, plasticul — sînt chemate să se întâlnească și să se întrepătrundă, în așa fel încît prin fuziunea lor să poată sluji un scop unic, să devină o plenitudine de nezdruccinat. Trebuie să știm, însă, că această idee nu a răsarit spontan, ca într-o simplă străfulgerare de geniu ; ea reprezintă, de fapt, rodul unor lungi macerări, nu numai în cugetul de poet și de muzician al artistului, ci și în structura sa sufletească de gînditor.

Premisele filozofice pe care se întemeiază gîndirea lui Wagner au tangențe cu scrieri ale lui Schopenhauer, Feuerbach și Nietzsche. În ce sens ? Avea sentimentul că societatea contemporană este clădită pe temelii banale ; că optimismul ei suficient o împiedică de a-și constitui și a practica adîncimi sufletești ; că raționalismul științific — orgolios cîteodată, naiv alteori — este departe de a răspunde la gravele probleme ale existenței. Singură inteligența științifică — se afirmă în continuare — nu poate fi de ajuns pentru a ne conduce viața. Adevărata înțelepciune stă și în altceva decît în acele forme precaute și măsurate pe care adesea izbutim să le dăm actelor noastre curente ; ea are nevoie și de accente tragic-sublime, ca acelea al căror model universal se găsește în tragediile antice. Este iluzoriu ca într-o lume ca aceasta a noastră, în care fiecare naștere nu este decît o confirmare a morții, să alergăm după *fericire*, să facem din aceasta scopul străduințelor noastre. *Altceva* — precizează contextul wagnerian — poate să ducă înspre împlinirea așteptată. Este nevoie de o religie nouă, întemeiată pe absolută sinceritate spirituală. Conștienți de suferințele pe care le au de străbătut, de păcatul originar ce apasă asupra tuturor, de golurile sufletești pe care le poate produce ignorarea sau minimalizarea condiției spirituale, oamenii trebuie să tindă spre salvarea pe care ar putea să le-o asigure un ideal superior, un ideal în măsură să înfrîngă pornirile și dorințele lor egoiste.

Pentru a găsi materialul unei lumi pure, desfăcute de balastul și micimile celei obișnuite, Wagner s-a adresat legendei populare și poeziei mitologice. În această privință, mărturiile și comentariile lui — în scrieri ca *Artă și revoluție* (*Kunst und Revolution*, 1849), *Opera de artă a viitorului* (*Das Kunstwerck der Zukunft*, 1850), *Operă și dramă* (*Oper und Drama*, 1851) — aduc lămuriri bogate, edificatoare. Poezia populară este privită drept un mare izvor, de unde țîșnesc sentimentele și imaginile de viață ale poporului, ca dintr-o inimă a pămîntului. Miturile și legendele răsar din stadii de semi-vis, în care distincția între istorie și poezie nu este încă posibilă, dar în care spiritul oamenilor, torcîndu-și în tăcere propria lor imagine, exprimă fără să-și dea seama adevăruri umane durabile.

Din clipa în care Wagner a făcut asemenea descoperiri, s-a legat de sfera mitologiei și a legendei germane în chip adînc, definitiv. Era în aceasta nu doar un gust romantic, ori un amatorism erudit, ci o nevoie substanțială inclusă în vocația lui de creator. Lumea legendei germane i se desfăcea înainte cu trăsături pe cît de generoase pe atît de uluitoare. Avea sentimentul că prin această ancorare în legendă izbutea să se izoleze de mizeriile lumii moderne. Îi apărea ca o patrie ideală, așa cum o visa în tribulațiile lui de artist și de gînditor. Însemnările sale în acest sens sînt revelatoare. Străbătea astfel, din minune în minune, ca într-o pădure fermecată, pînă la locuința misterioasă a zeilor uitați. Se vedea eliberat de construcții factice ale istoriei și ale înlănțuirilor ei cronologice. Istoria, oricît de bine ar fi scrisă și reconstituită, i se înfățișa cu goluri și obscurități de netrecut; în ea, e greu ca lucrurile să ni se arate în integritatea lor și să fie duse pînă la capăt. Omul pe care ni-l descrie istoria, bun sau rău, nu este în totul cel adevărat; el este contrafăcut de mii de legături, de prejudecăți, de norme și criterii instituite fără elanuri și fără sinceritate. În mit, dimpotrivă, tipurile de umanitate ni se înfățișează cu trăsături neprefăcute. Acțiunile lor glorifică nu un fapt sau altul, ci însăși esența umanității.

Legătura lui Wagner cu poezia mitologică include în ea și un puternic fundal filozofic. Aceasta îi ajută ca ridicîndu-se deasupra istoriei să construiască imaginea unei umanități superioare, aparținîndu-și sieși în cea mai mare liber-

tate cu putință. Este o întoarcere înspre trecut, dar în care stăruiau deopotrivă și gânduri îndrăznețe îndreptate spre viitor.

Găsim filozofia lui Wagner, bineînțeles, în scrierile sale de idei. Mai cu seamă, însă, este necesar s-o recunoaștem și s-o urmărim, la un loc cu poezia și cu muzica lui, în dramele sale.

Eroul din *Vasul fantomă* (*Der fliegende Holländer* — *Olandezul zburător*) aspiră către o patrie nouă, necunoscută, pe care deocamdată doar o presimte, însă pe care pînă în cele din urmă o va și găsi; aceasta prin dragostea și devotamentul unei femei. În personajul principal din *Tanhäuser* ne este zugrăvit un conflict dintre natura sensuală și natura spirituală a omului. Un conflict în parte asemănător se configurează și în tetralogia *Nibelungilor*: între aur și dragoste, mai exact între voința egoistă de putere și altruismul din serviciul moral al unor interese universale. Dezbaterea din cugetul zeului Wotan rezumă în ea părți din însăși marea tragedie a lumii. Zeul, după ce a dorit cu ardoare să aibă în mînă puterea și dominarea lumii, este silit să recunoască, fie și puțin cîte puțin, că opera lui este nefericită. Lepădîndu-se de asprul lui individualism de pînă atunci, ridicîndu-se cu seninătate la acceptarea destinului comun, este gata și chiar doritor să primească moartea. În *Tristan și Isolda*, sub vizibilă influență schopenhauriană, Wagner tratează tema ridicării la puritatea sfințeniei sau a liniștii neîntrerupte din Nirvana pe calea de suferință a iubirii pasionate. Cavalerul Lohengrin, în drama cu același nume, simbol al ideii înalte, al adevărului, al frumosului, este o apariție providențială, conștiință și forță morală ce nu ar putea să rămînă insensibilă la apelurile omenirii în suferință. Ideea superioară nu se izolează într-o lume abstractă, o lume de rece contemplare; ea năzuiește să coboare între oameni, pentru a le întreține flacăra entuziasmului, pentru a le aduce pace și bucurie. Iar Parsifal, ultimul om cîntat în dramele sale, întocmai ca Brunhilda din *Inelul Nibelungilor*, făptură ce eliberase lumea restituind Rinului aurul ce-i fusese furat, este și el, prin puritatea simțirii sale, un eliberator al omenirii.

În datele de bază ale operei sale, Wagner a plecat de la o idee menită să exprime o eminență a spiritului german.

Visa, anume, ca drama sa muzicală să pună baze pentru o creație putînd să însemne în cultura poporului său ceea ce a fost tragedia clasică în vechea Greceie. Curînd, însă, această operă avea să se dovedească o exponentă a întregului spirit uman. Încă o dovadă, deci, încă o mare dovadă, că drumul spre universalitate trebuie ca mai întîi să străbată prin spații naționale.

10. PRIVIRE DE ANSAMBLU

Cu ce imagine de ansamblu trebuie să rămînem la capătul acestor dezvoltări ?

Avem în față nu un capitol în totul limpede, înscris cu strictete într-o activitate unitară sub raport doctrinar și programatic, ci un capitol complex, oarecum eclectic, cu multiple colateralități în ambianța literară și ideatică a epocii.

Tendința dominantă este una de afirmare liberă ; în orice caz, mai liberă decît în trecut : inițiative și deschideri, emancipare de sub influențe străine și mai ales a canoanelor franceze, deopotrivă și implicări directe, militante, în procese în curs ale redeșteptării naționale. Aceasta nu a împiedicat, însă, ca în teatrul de predominanță romantică a vremii să se facă simțite și diferite etape istorice, genuri și stiluri ale creației dramatice.

Amintirea teatrului antic, departe de a fi ieșit din sentimentul vremii, continuă să fie trează. Dovadă, între altele, perseverența tragediei ca gen. E drept, cu abateri de la stricatul model clasic — subiecte și de istorie germană, pe lîngă cele din mitologia antică ; de asemenea, și subiecte de viață contemporană, ca acelea din drama burgheză — dar în genere cu tensiune puternică, cu desfășurări largi, toate acestea punînd în cauză și semne ale destinului odată cu fapte reieșite din determinări propriu-zis omenești. Avem de-a face, nu cu un singur model, ci cu o întrepătrundere de mai multe : de la Sofocle pînă la Caldéron și Shakespeare, de la Diderot și Lessing pînă la Schiller și Goethe. Elemente de teatru antic își dau mîna cu multe altele, provenind din „secolul de aur“ spaniol, din contextul elisabetan, din teorii iluministe, din mișcarea *Sturm und Drang*, din filozofia idealistă germană pe atunci în plină dezvoltare. Fondul es-

tetic este puternic. Simțim, în această privință, funcționarea climatului creat de ideile estetice puse în circulație de filozofi, în speță Kant, Fichte, Schelling, Schiller, frații Schlegel, Schopenhauer, Feuerbach ș.a. Tot atât de elocvent este și un alt fond, cel politic, impus de aspirațiile germane spre regenerare și autonomie spirituală, spre unitate statală, spre afirmarea unei eminențe germanice în lume.

Romantismul, în aceste condiții, s-a putut afirma, nu doar ca un curent literar, ci și ca o stare de spirit, cu forță de iradiație pe mari suprafețe ale simțirii și activității naționale. Din mulțimea scrierilor dramatice purtând pe ele o pecete romantică a vremii, doar puține, destul de puține, au rămas în repertoriile permanente ale teatrului german și ale teatrului universal. Perioada, totuși, este de însemnătate crucială. A impus ritmuri noi în cultura germană și în cultura europeană de teatru. A dat măsură umană, expresivă, multor vederi abstracte din sistemele filozofice elaborate în epocă. Și, tot așa, a pătruns cu intuiție justă în chestiuni de problemă politică și problematică morală la ordinea zilei, însușindu-și revendicări ale popoarelor și ale indivizilor privind adevăruri și sensuri de viață.

Capitolul III

POEZIA DRAMATICĂ ÎN TEATRUL ROMANTIC BRITANIC

1. PERIOADĂ DE ECLIPSĂ ÎN VIAȚA TEATRULUI

Dintr-o primă privire, mai exact dintr-o privire de departe a lucrurilor, putem rămîne cu impresia că în teatru mișcarea romantică din Anglia a avut mai puțin răsunet decît în alte genuri. S-ar putea spune : aici, această mișcare nu s-a cristalizat într-o agregare aparte, cu conturări și finalități îndeajuns de precise, capabilă astfel să instituie un program de acțiune, să se bazeze pe un sistem ferm de opțiuni și mesaje, să intereseze în mod pregnant probleme de viață ale indivizilor luați în parte ca și ale societății în general. Am putea constata în continuare : sub acest raport, distanța față de ceea ce în aceeași epocă se petrecea în Germania și în Franța este mare. Faptul poate părea ciudat. De ce o asemenea trecere în umbră să se petreacă tocmai în patria lui Shakespeare, cînd se știe că în constituirea și dezvoltarea gândirii romantice teatrul scris de marele britanic a însemnat o piatră de hotar ? Nimic mai firesc, de aceea, ca exegeza literară să nu socotească această chestiune pe deplin elucidată, ci s-o mențină încă pe un plan activ al preocupărilor ei.

Avem de constatat, mai întîi, o criză a instituției teatrale ca atare. Nimic, în orice caz prea puțin, din aceea ce se petrecea curent în societatea vremii nu mai putea să amintească de strălucirea perioadei elisabetane. Cele două teatre care dețineau la Londra monopolul dramatic, Covent Garden și Drury Lane, programau mai mult farse și melodrame. Cunoscătorii situației afirmă că de la Sheridan încôace, pe o

lungă perioadă din secolul al XIX-lea, dramaturgia britanică n-a mai avut nici un autor de relief, în măsură să stăpînească și să vivifice scena de teatru. Publicul, și el, apăsător spre gesturi facile și vulgare, se dovedea puțin încurajator. Societatea burgheză din epocă, doritoare de îmbogățire sigură și rapidă, nu avea preocupări de artă. În orice caz, vedea în artă mai mult un mijloc de agrement, de satisfacții imediate, decît o cale de constituiri și edificări spirituale. Actorii, simțind aceste stări de lucruri, dîndu-și seama în ce măsură cariera lor se situa la periferia considerației sociale, deveneau cugete blazate, profesioniști rutinari, preocupați să găsească ori să inventeze expediente prin care să-și amelioreze viața. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît nici statul, nici curtea regală, nici sferele aristocratice și nici burghezia în ascensiune nu se arătau dispuse să reflecteze mai cu atenție asupra acestei situații. Lipsite și de subvenții, și de sprijin moral, cele două teatre amintite se vedeau silite să renunțe tot mai mult la vechea lor calitate de instituții reprezentative și instituții conducătoare, pentru ca în schimb să facă mereu concesii, să tolereze funcționari de trupe și scene improvizate, să închidă ochii în fața excrescențelor de acest gen.

Faptele arătate mai sus sînt reale. Totuși, am greși, oprindu-ne exclusiv asupra lor și grăbindu-ne să formulăm concluzii în consecință. Realitatea în cauză este mai complexă decît ne-o pot arăta trăsăturile ei exterioare. Într-adevăr, în apariția și desfășurarea romantismului englez, primul cuvînt l-a avut poezia. Nu înseamnă, însă, că acesta s-ar fi izolat în sine, ori că ar fi urcat cumva în turnuri de fildeș, procedînd în criteriile și manifestările ei cu măsuri exclusiviste sau discriminatorii. Mișcările de idei și mutațiile petrecute în domeniul poetic nu s-au închis aici, ci au iradiat și pe celelalte arii ale creației literare. Teatrul, oricum, se numără și el printre acestea; ar fi fost și nefiresc, desigur și păgubitor spiritualmente, ca această partitură a vremii să-l ignoreze.

Conspectul general al mișcării — trebuie să recunoaștem! — nu este în totul limpede. Cuprinde în el, pe lîngă agregări și convergențe, și tot atîtea confruntări și distanțe. Amintim, între altele: apropieri sensibile de vederile cu caracter anti-social ale lui J.-J. Rousseau, ca și proteste îm-

potriva acestora ; aderări la principii și practici ale Revoluției Franceze, ca și respingeri hotărâte ale mentalității iacobine ; pledoarii pentru soluții utopice-umanitare, ca și proclamări categorice ale imperativului național ; rechizitorii adresate unor instituții statale în ființă, ca și reveniri după aceea la situații conservatoare ; voință de ieșire din impasuri psihice și morale în curs, însă nu numai prin inițiative și prospecțiuni înnoitoare, ci și prin reîntoarceri în trecut, la modele spirituale din Evul Mediu și din Renaștere. Pe de o parte, intrau în joc revendicările imaginației, cu preferințele lor lirice pentru natură, pitoresc, meditativitate ; de asemenea și cu un interes nou, regenerat, născut din anume resurrecții ale spiritului biblic și ale evangheliismului republican. Pe de altă parte, se configura și un fenomen mobilizator, cu luări de poziție față de hedonismul filozofiei utilitariste și față de amenințările campaniilor napoleoniene.

Trebuie să admitem, totuși, că în această rețea efervescentă de contrarietăți, pe deasupra caracterului divergent, se defineau și trăsături comune, cu înțelesuri și aptitudini îndrumătoare. Plutea, în totul, un aer de reformă. Ideea dominantă : este timpul ca literatura să se elibereze de stilul aristocratic și de canoanele acestuia. Este în rostul literaturii să se adreseze, nu doar unei păтури sociale anumite, ci cât mai multora cu putință. Cu cât poezia va izbuti să se apropie mai mult de limbajul comun, căpătînd deci naturalețea, expresia și sinceritatea faptelor de viață, cu atîta funcțiunea ei spirituală va putea să decurgă mai legitim și mai folositor. Da ! frazele studiate își au și ele rostul lor necesar, frumusețea lor clasică, demnitatea lor intelectuală ; însă numai acestea, lăsate să dicteze ele totul, ar putea să împingă spre artificii, spre convenție rece, spre o artă mai mult de curte și de aparat. Este nevoie, de aceea, ca inspirația literară să-și întoarcă privirile și înspre epoci trecute. În aceste epoci, indiferent de aparența lor naivă, primară, stăruiesc zăcăminte întregi de adevăruri simple, de înțelepciune tăcută, de autenticitate umană, toate acestea reprezentînd cuceriri durabile, trecute prin filtre și macerări substanțiale ale vieții. Istoria trebuie înțeleasă, pe lângă rațiune, și cu sentiment. Nu ar fi de ajuns să ni se înfățișeze static, ca o galerie de lucruri moarte. Poeziei, în acest sens, îi revine o sarcină fundamentală. Ea are datoria să surprindă

și partea intimă de fior, acel inefabil patetic și adesea răscolitor, de care faptele istoriei au fost străbătute. Mai precis: trebuie să așeze aceste lucruri în climatul lor misterios și să ni le comunice cu coloritul lor viu, neprefăcut; se impune, astfel, ca în prezența lor să putem resimți, nu norme și construcții raționale, ci spontaneitate, curajuri ale minții și ale sensibilității, emoții naturale.

Chiar dacă aceste înțelesuri nu s-au concretizat în opere dramatice cu adevărat viabile pe scenă, ele însemnau puncte de reper într-o mentalitate literară a vremii, mentalitate în care cultura de teatru era prezentă, avînd întotdeauna un cuvînt de spus. Byron și Shelley, aceștia cu deosebire, confirmă faptul și dau măsura întinderii lor reale. Prin acești doi poeți, creația romantică de teatru a înregistrat momente caracteristice. O precizare, totuși, se impune. Aceste momente, de ordin predominant literar, interesează doar tangențial activitatea teatrală propriu-zisă. Amîndouă — expresii ale unei atitudini de frondă față de mentalități și instituții contemporane — reprezintă mai ales pe autorii lor, cu temperamentul lor poetic aparte.

2. DOUĂ POEME DRAMATICE BYRONIENE: „MANFRED“, „CAIN“.

Byron* aparține mișcării romantice, în afară de opera sa poetică, tot pe atîta, și prin ființa lui ca om, ca mod de viață, ca formă de gîndire și comportare în viață, ca structură sufletească. S-a aflat cu contemporanii săi în aprigă stare de iactanță. A început prin a declara război criticilor care îi obiectau nota plîngăreață, afectat lirică, a primelor sale scrieri; un război răsunător, purtat cu arme de sar-

* George Byron, lord Byron (1788—1824) și-a reflectat în opera proprie-i structură sufletească. Aparținea unei familii în care zbuciumul și neliniștea intimă păreau congenitale. Era înzestrat, în mod bizar, cu însușiri ce-i confereau, totodată, și geniu și viciu. A avut o viață zbuciumată, în conflict cu societatea căreia îi aparținea, în conflict și cu sine însuși. Exercita o fascinație tulburătoare, și prin ceea ce îl constituia intrinsec ca și prin legenda ce se țesea în jurul lui. A început să scrie, cu intenția pronunțată de a rezista invaziei de romantism; curînd, însă, avea să se confirme că nici o altă ambianță sufletească nu ar fi mai aproape de vocația lui ca ambianța romantică.

A murit la Missolonghi, ca voluntar și conducător de revoltă, simțindu-și o misiune eroică în a lupta pentru independența Greciei.

casm și insolență, dar care denota un spirit viu, o inteligență ascuțită, o aptitudine polemică ieșită din comun. Era în totul o faptură aparte; aceasta, și prin tare de familie în fondul său congenital, și prin chipul cum își construia și cum înțelegea să-și afirme propria individualitate. Societatea londoneză a vremii, încă stăpînită de sechele puritane în felul ei de a privi lucrurile, nu fără a-i recunoaște trăsături de geniu, părea mai dispusă să-l considere un exaltat periculos, indezirabil din mai multe puncte de vedere. Atît unii contemporani, cît și majoritatea glosatorilor de mai tîrziu, sînt de acord că Byron ar fi putut să fie și un remarcabil om de stat; poate însuși omul de inteligență politică de care la ora aceea Anglia avea mai multă nevoie. Byron, însă, nu era făcut să stăruiască pe o asemenea cale. Existența spre care se simțea atras prin fibrele intime ale personalității sale trebuia să fie o existență patetică, cu riscuri mari, cu aventuri — dacă se poate spune așa — sublime. Era inevitabil, deci, ca acest conflict cu societatea vremii sale să provoace scandal și să ducă la ruptură. Odată această ruptură produsă, este posibil ca lumea britanică să fi pierdut o capacitate politică; în schimb, a cîștigat o glorie literară, moment de chintesență, nu numai în romantismul insular, ci și în cel universal.

În centrul operei lui Byron se afla un sentiment intens al ființei proprii. În aceasta, adică în fervoarea și multiplicitatea acestui sentiment, stă principala trăsătură romantică a întregii sale activități. Ne dă impresia că făcea aproape un obiect de cult din simțirea individualității sale. Pînă la un punct, putem socoti că faptul decurgea din natura însăși a concepției romantice; dar, mai presus de acestea, ținea de psihologia personajului. Byron își situa personalitatea pe socluri înalte; își aroga drepturi și facultăți dominatoare; nutrea convingerea că numele său este menit să intre în legendă. În cugetul său își făceau drum aplecări egoiste și trăsături de esență demonică. Se socotea, anume, purtător al unei investiții supreme. Trebuie — este chemat pentru aceasta! — să salveze umanitatea din damnația ce apasă asupra ei și din răul în care a fost blestemată să înoate. Orice poate fi îngăduit dacă prin aceasta ar urma să se producă o ieșire din mediocritatea vieții. În mulțimea de conformisme ale vieții obișnuite, și mai cu seamă ale unei societăți dis-

puse spre intoleranță prin virtute parțial înțeleasă, atracția spre „teritorii necunoscute“ poate fi salutară. Avem de-a face, în toate acestea, cu construcții ale unui cuget stăpînit de vanitate și exaltare; nu este însă mai puțin adevărat că în dosul acestor manifestări se adăpostea și un fond moral, capabil ca în substanța lui generoasă să germineze și să capete consistență principii de rară și cuceritoare frumusețe literară.

S-a spus despre Byron că a început să scrie înainte de a fi pornit să deprindă înseși lucruri elementare din arta și meșteșugul scrisului. Ceva, în această afirmație, este adevărat. Goethe, într-o afirmație memorială, a întărit-o: „Byron este mare doar cînd cîntă; de îndată ce ar vrea să și reflecteze, devine un copil“. Teatrul nu i-a fost indiferent; există dovezi, chiar, că l-a pasionat. Însă meșteșugul efectiv al constructorului dramatic i-a lipsit. Cu temperamentul său expansiv și excesiv, pornit să se reverse în torente lirice, era greu, era chiar cu neputință, să se înscrie în concentrarea și în limitele necesare ale formei scenice. *Manfred*, *Căin*, *Marino Faliero*, *Desfiguratul transfigurat* (*The Deformed transformed*), *Sardanapal*, *Cei doi Foscari* nu sînt propriu-zis drame; sînt — mai exact — poeme dramatice. Unul singur, *Marino Faliero*, a văzut lumina rampei, dealtminteri fără succes, la un teatru din Londra. Faptul a dat naștere la reacții polemice, transformate pînă la urmă mai mult în anecdotică literară decît în acțiune teatrală cu caracter edificator și reprezentativ.

Manfred, în lista anunțată mai sus, deține locul principal. Tema se aseamănă cu cea din *Faust*. Goethe a remarcat aceasta: „...Lord Byron mi-a luat *Faust*-ul meu, făcîndu-și-l al său“. Dar, departe de-a incrimina acest fapt, dimpotrivă, scriitorul german i l-a omagiat: „...i-a transpus atît de personal resorturile lui active, le-a imprimat în așa fel modul său de gîndire, încît toate aceste resorturi au căpătat un alt chip; iată de ce — încheie Goethe — nu aş avea ceva mai bun de spus decît să-i admir geniul...“

Faust-ul lui Goethe aspira spre fericirile tinereții, ale dragostei, ale contactului nemăsurat cu lumea; *Manfred*, dimpotrivă, este o făptură a însingurării. Structura lui sufletească este una de șef feudal. A trecut prin bătălii, cîști-gîndu-și în acestea autoritate de conducător. Pentru că a

început prin a învăța să se stăpîneasă pe sine, știa să-i stăpîneasă și pe alții. S-a devotat cu sîrguință artelor magice ; venea înspre acestea, nu cu o psihologie de alchimist, ci cu una de revoltat îndrăzneț, hotărît. Încă din primii ani ai tinereții, își simțea incompatibilități sufletești cu majoritatea semenilor săi. Avea sentimentul că privește lumea și pămîntul cu alți ochi decît aceștia. Nu-și recunoștea laturi comune cu ambițiile și acțiunile lor. Asemănarea la chip cu toți aceștia nu însemna și asemănare ca spirit. Nu vedea cum ar putea, prin pasiunile și îngrijorările lui, să intre în corul celor ce-l înconjurau. Ideea de mulțime îi crea suferințe o stare repulsivă. Chiar dacă s-ar întîmpla să-i devină conducător, mulțimea i-ar repugna deopotrivă. Să-i ascultăm cîteva mărturisiri : „...adevărata mea fericire este să mă aflu în singurătate... să respir în aerul glacial de munte... noaptea, să urmăresc mișcarea lunii pe cer... și mișcarea stelelor... să fiu cu urechea trează, atentă, la foșnetul frunzelor, cînd vînturile de toamnă îngîna cîntecul lor de seară...”

Manfred, cu starea lui de suferință, vrea parcă să șteargă totul, inclusiv sentimentul de sine. A vrut să-și pună capăt zilelor, aruncîndu-se în prăpastie de pe un vîrf de munte ; tentativa, însă, nu i-a reușit. Suferința intimă îi este atroce. Să-i dăm încă o dată cuvîntul : „...Singurătatea mea nu mai este o singurătate... furiile se îndărătnicesc s-o umple... am scrișnit din dinți, în întunericul nopții, așteptînd ivirea zorilor... pe urmă, pînă la asfîntirea soarelui, m-am blestemat... am invocat nebunia, ca pe-o binefacere salvatoare... dar aceasta nu a vrut să m-asculte... m-am adresat atunci morții... dar, în ciocnirea dintre ele a elementelor, apele s-au îndepărtat de mine... și lucrurile putînd să mi-aducă moartea au trecut pe lîngă mine fără să-mi facă vreun rău... mîna rece a unui demon nemilos m-a reținut, printr-un singur fir de păr ce nu a vrut să se rupă...”

I-a eșuat și întîlnirea cu Ahriman, stăpînul tenebrelor ; a refuzat să se supună la ceea ce spiritele răului de sub ascultarea acestuia înțelegeau să-i ceară. Invocă din imperiul morților pe Astartza, femeia iubită căreia totuși îi curmase zilele. Aceasta, într-adevăr, apare ; dar, la toate suplicațiile lui Manfred, rămîne tăcută. Atîta doar : îi anunță moartea apropiată. Cînd demonii vin să-i ia în stăpînire făptura,

Manfred le contestă un asemenea drept. În fața acestora, el rămîne calm, în picioare, refuzînd să le recunoască vreo putere asupra lui. Dar, îndată după plecarea demonilor, viața lui va lua sfîrșit.

Personajul trăiește o exaltare individualistă. Este orgolios; consideră — nu fără o anumită prezență — că poartă în el o fatalitate. Se situează într-o postură de ființă unică, blestemată să nu poată comunica cu semenii săi, să propage pretutindeni nenorocire, toate acestea ca sub puterea unei predestinări ireductibile. O predestinare, anume, trebuind pînă în cele din urmă să naufragieze în moarte. Manfred, închizîndu-se în sine, și-a sporit suferința. Și-a dat seama cît de neîncăpător îi este eul, în ce chip acest eu l-a înstrăinat de sensurile existenței, în ce măsură și-a devenit propriul său distrugător.

Diferiți comentatori s-au întrebat dacă unele înțelesuri din acest poem dramatic nu ar trebui puse în legătură cu pasiunea fatală a poetului pentru Augusta Leigh, sora sa vitregă. Speculațiile pe această temă, fie și cît de abil conduse, nu ar putea să producă decît concluzii minore. Faptele, aici, se înscriu într-o perspectivă mai amplă, mai cuprinzătoare. O perspectivă, anume, în care demonismul byronian, muncit de mari proteste ca și de mari afirmări, cunoaște una din principalele lui deformări. Întreg poemul, de fapt, stăruiește în declamații despre destin, disperare, remușcare.

Caîn, celălalt poem dramatic, scris în 1821, trei ani înainte de moartea poetului, constituie în multe privințe o continuare și o confirmare a înțelesurilor amintite mai sus.

Poemul reia tema biblică, dar pe care nu o va interpreta în spirit propriu-zis religios, ci mai degrabă într-unul cu pronunțate accente și libertăți laice. Adam și Eva, după izgonirea din rai, nu se revoltă împotriva acestei hotărîri. Înțeleg să se supună mai departe voinții divine, fără a schița împotriva acesteia gesturi de protest sau revoltă. Abel și Caîn, copiii lor, gîndesc diferit. Cel dintîi împărtășește această atitudine a părinților, celălalt însă încearcă față de această atitudine un sentiment de neîmpăcare. Acesta contestă bunătatea lui Dumnezeu. Cum se poate vorbi de bunătate, din moment ce a destinat morții propria sa creație? Preocuparea îi devine obsesivă. Misterul morții îi apare, pe

cît de absurd, și tot pe atît de nepătruns. Știe că trebuie să moară ; în cugetul său, certitudinea acestui sfîrșit, trece înaintea faptelor pe care i le pune în față viața, acelea pe care le trăiește efectiv ca și acelea pe care va trebui să le trăiască. Într-un moment în care era afundat în meditații dureroase, muncit mai mult ca oricînd de neliniște și îndoieli, îi apare Lucifer, îngerul decăzut din grația divină. În tovarășia acestuia, începe o călătorie a lui Căin în haos. Ajunge și în Hades, imperiul morții. Nimeni și nimic, aici, nu-i poate aduce vreo lămurire, cît de cît liniștitoare, cu privire la ce este moartea în ea însăși, la rostul ei în desfășurarea existenței. Un lucru, totuși, îi este repetat de fiecare dată, prin gura lui Lucifer : va trebui ca el însuși să treacă prin „porțile morții”, pentru a putea să descifreze ceva din misterul fenomenului.

Pe altarul închinat divinității, cei doi frați vin fiecare cu ofrandele lor. Abel sacrifică un miel ; Căin aduce flori și fructe. Divinitatea, însă, vrea ca în jertfele ce i se aduc să existe sînge. De aceea, în vreme ce prin vîntul ce s-a pornit flăcările întinse mistuiesc ofranda celui dintîi, florile și fructele celuiilalt vor fi împrăștiate fără milă în toate părțile. Izbucnește cearta. Abel, izbit de un tăciune aprins, cade mort. În fața faptului, Căin se simte cutremurat. Din acest moment, va începe să cunoască moartea, să-i ateste existența. Este blestemat de părinții lui. Doar Ada, soră și soție, îi rămîne credincioasă. Îi va fi, de acum înainte, tovarăș nedeslipit de îngîndurare și suferință. Comentatorii văd în ea, poate, pe cel mai reprezentativ personaj feminin din toată opera byroniană. Grația, puterea de dăruire, dragostea întregesc și întrețin în acest personaj un curaj moral.

Filiația poemului ne poartă cu un secol și jumătate în urmă, la *Paradisul pierdut* al lui Milton. Infernului, aici, îi este atribuit un rol fundamental. Diavolul, în această accepțiune, capătă un relief aparte. Departe ca acesta să mai fie o faptură ridicolă, ca în atîtea figurări medievale cu notă grotescă ori bigotă, dimpotrivă, capăta acum trăsături eroice, devenea un uriaș. Are inițiative ; se dovedește capabil de acțiuni curajoase ; stăruiesc în el facultăți și puteri nebănuite ; știe să străbată prin porți pázite cu strașnicie și să înfrîngă obstacole pe care i le-ar ridica în față nemărginirea și haosul universului ; a izbutit să sădească în om un sentiment

de revoltă împotriva divinității. Trăsnetul dezlanțuit asupra lui nu l-a strivit; inima continua să-i fie trează, de neînvins. Preferă să înfrunte riscurile unei atitudini de independență, decît să accepte fericirile imediate pe care ar putea să i le procure o stare de servilitate. Sînt trăsături, toate acestea, care vor trece, definindu-l și în modul de a fi al Lucifer-ului byronian. Răzvrătirea acestuia este o răzvrătire sumbră, fără promisiuni și nădejdi, fără ceva care să-i poată lumina o cale ori s-o smulgă din singurătatea ei strictă. Este, însă, lucidă și hotărîtă; trăsături puternice, în măsură a-i conferi noblețe și demnitate.

În *Caîn* ca și în *Manfred*, melancolia poetului se afirmă prelung, puternic; capătă dimensiuni universale și se înscrie într-o viziune cosmică. Ambele poeme lasă a se înțelege — mai mult decît atîta: *proclamă* — că soarta omenirii este o soartă nedreaptă, că orînduirea lumii cuprinde în ea cruzimi nemeritate, că bunătatea Creatorului care ar fi dispus toate acestea este discutabilă. Protestul împotriva acestor stări de lucruri se conturează limpede; tinde să fie total și să se rostească de asemenea. Numai că în *Manfred* acest protest rămîne în bună parte pasiv, aplecat spre contemplație și resemnare, pe cînd în *Caîn*, dimpotrivă, se manifestă deschis, vrea să devină forță activă, are într-un chip mult mai pronunțat culoarea imediată a faptelor de viață.

Putem desluși atît în primul poem cît și în celălalt mai multe semnificații. Unele din aceste semnificații țin de dispoziții intime ale poetului. Îi trebuiau personaje ieșite din comun, cu aptitudini titanice, cu suflu prometeic în cugetele și revărsările lor, pentru ca fibra lor romantică să intre în funcțiune, pentru ca modul lor romantic de simțire și de înțelegere a vieții să se poată desfășura în plinătatea lui. În fiecare din aceste personaje, mai mult sau mai puțin, Byron s-a cuprins și s-a zugrăvit pe sine: cu mîniile și liniștirile lui, cu înălțări pe culmi ca și cu depresii scepticizante, cu navigări capricioase între sublim și grotesc, pe de o parte dînd dovadă de putere, gata deci să aducă totul sub semnul voinței sale, pe de altă parte dispus spre abdicare, pradă unor neliniști greu de remediat. E posibil ca în sentimentele și în declarațiile de revoltă ale poetului să fi existat multă subiectivitate. Cu alte cuvinte: accente de orgoliu, iactanță vanitoasă, poză profetică, voluptatea unor ieșiri spectacu-

loase din matcă. În toate, însă, există și un fond axiologic, căruia climatul romantic i-a creat posibilități de expresie și desfășurare. Și, în ultimă instanță, se poate afirma: dacă nu ar fi fost decît mantia poetică în care Byron își învăluia inspirația și în genere forma sa de afirmare spirituală, încă ar fi de ajuns, pentru ca adevărul lui uman să capete expresie, autenticitate, forță comunicativă.

Alte semnificații, în această operă, au rezonanță politică și socială. Ele provin din conflictul poetului cu societatea britanică a vremii sale. Era stăpînit de gîndul că instituțiile și moravurile dominante în această societate puneau piedici, mai cu seamă progresului moral și umanitar. Răului, departe de a i se pune stavile, dimpotrivă, i se deschid porți. Este mai degrabă celebrat decît disprețuit ori amendat. La adăpostul unor clamări de principii, multe din ele cu aparență virtuoasă, atîtea manifestări și atitudini — despotism, asuprire, privilegii, suficiență, gravitate filistină — își pun trista și ipocrita lor pecete pe orînduirea în curs a societății. Byron, totuși, nu merge pînă la viziuni de catastrofă; protestul înscris în poemele sale dramatice răsună salutar; este de fapt un strigăt de libertate.

3. SHELLEY DRUMURI DE LA POEMUL DRAMATIC LA DRAMĂ

Prezența lui Shelley * în creația literară din epocă se conjugă de aproape cu cea marcată de Byron. Am văzut în ce fel acesta își simțea aplecări aparte spre latura sumbră a opticii și descripției romantice. Din nou — cu mijloace și

* Percy Bisshe Shelley (1792—1822) și-a manifestat încă de pe băncile colegiului un pronunțat spirit de independență. În formația sa intelectuală au contat, deopotrivă, aplecări spre știință, literatură și filozofie. *Necesitatea ateismului* (*The Necessity of Atheism*, 1811) i-a atras, pe lîngă excluderea de la Oxford, și conflicte cu familia sa, și cu diferiți englezi contemporani. Alte scrieri, protestînd declarat împotriva monarhiei, clerului și unor legi în vigoare, precum și o seamă de acte din viața sa particulară, l-au silit să se expatrieze pe continent. A mai trăit doar puțini ani. Au fost ani grei, cu lipsuri materiale, cu drame interioare, cu dureroase neliniști filozofice; totuși, ani fecunzi ca tensiune intelectuală și realizare poetică.

Un magician al versului; reprezentant prin excelență, pe linie poetică, al romantismului englez.

din unghiuri diferite, dar egale ca tumult interior și ca fervoare — o pledoarie personală pentru justiție, libertate și toleranță. Un amestec subtil de simțire poetică și de gândire socială, conformat prin ideea că datoria de viață a poetului trebuie să numere în ea chemări de mag, de profet, de reformator.

Opera, în totalitatea ei, poartă pe ea imaginea omului care a scris-o. Întreaga faptură a acestuia — afirmă biografii — respira un farmec caracteristic. Se părea că este clădit sufletește din bunătate, din visare, din nesfârșită aspirație ideală. Natura îi constituia un mediu necesar; o implica în tot felul său de a simți și a gândi lumea. Nu mai puțin, îl interesau și oamenii; înțelegea să fraternizeze sufletește cu aceștia, mângâindu-i pe cât cu putință, cu simpatie consolatoare, pentru încercările și suferințele la care îi supune soarta. Intelectualmente, se afla sub influența filozofiei iluministe din secolul al XVIII-lea. Mai precis: se declara împotriva tiraniilor și a privilegiilor de clasă; socotea că este cazul ca în multe ramuri de gândire și de activitate — în politică, în morală, în religie, în forma de viață a categoriilor sociale în ființă — să se petreacă transformări revoluționare; dar, toate acestea, nu puse sub semnul rece al unui raționalism strict ori exclusivist, ci împletite cu simțire poetică, cu căldura emoției umane, cu credința neîntre-ruptă în valori ideale ale existenței.

În eseu *Apărarea poeziei* (*A Defense of Poetry*, 1821), Shelley ne dă și o argumentare teoretică a chestiunii. Vedeă în poezie, în spirit platonician, principiul însuși al creației spirituale. Cîntecul poezilor nu este numai cîntec; el are costuri active, hotărîtoare, și în stări de spirit, și în acțiuni putînd să conducă înspre instituii de norme, legi și așezări ale societății. Poezia, cînd reunește în ea simțire și înțelepciune, se află în inima cunoașterii. Pe domeniile ei își pot da întîlnire, legîndu-se în agregări comune, toate științele pămîntului. De atîtea ori, de-a lungul istoriei, poezia s-a dovedit factor civilizator. Acest proces nu s-a încheiat; mînirea și datoria lui este să continue indefinit. Iată, deci, un adevăr de care trebuie să se țină seama: poezii au fost, sînt și trebuie să rămîna mereu legislatori ai omenirii, indiferent dacă societatea ar consimți sau nu să le recunoască aceasta.

Creația dramatică a lui Shelley numără două opere : *Prometeu descătușat* (*Prometheus Unbound*, 1819) și *Cenci* (1820). Ambele intră în unghiurile de gândire și de sensibilitate amintite mai sus. Au fost scrise într-o perioadă în care Sfânta Alianță se îndărătnicea în a pune capăt spiritului revoluționar ce bântuia de la un capăt la altul al continentului nostru. În simbolistica lui deslușim revolte ale poetului, compasiuni ale acestuia pentru drama oamenilor, aspirații generoase spre eliberări morale și spirituale.

Spre mitul prometeic, Shelley își simțea o dublă atracție. Una din acestea trebuie pusă în legătură cu admirația poetului modern pentru creația clasică greacă și latină; cealaltă convenea climatului romantic, se înscria atât poetic cât și filozofic în forma de revoltă și militare întreținută de acest climat. Deși înlănțuit pe stîncă, supus martiriului, Prometeu își păstrează independența de gândire și acțiune. A promis oamenilor salvarea; va stăruî pînă la capăt în a-și respecta cuvîntul, indiferent cîte torturi ar trebui încă să îndure. Este împotriva vreunui deznodămînt molatec, concesiv; nu ar concepe ca tiranul să se împace cu răzvrătitul pentru libertate. Ar însemna, atunci, ca suferința și puterea răbdătoare a titanului să ajungă în pericol de a-și pierde înțelesul. Valoarea lor morală, astfel, ar avea de suferit. Din capul locului, ideea unei concilierii se exclude. Cum ar putea să stea împreună, pe același loc, tirania și libertatea, rățăcirea și adevărul? De fapt, Prometeu nu este singur; simte că și natura, ca și majoritatea oamenilor, participă la suferința și năzuințele lui. Jupiter este detronat; prăbușirea lui avea să fie definitivă. Îi ia locul Demorgon, un zeu al viitorului. Asistăm la eliberarea lui Prometeu. Lanțurile care cad de pe grumazul lui capătă măreții de simbol universal. Începe pentru omenire o eră nouă. O mască a căzut. Rămîne în picioare omul. Fără sceptru, liber, fără trib, fără clase, fără națiune, scăpat de teroare, scutit de spaimă, fără ranguri, fără cult, stăpîn pe sine, suveran pe sine și pentru sine, drept, bun, înțelept, în totul *om*. Ferit de patimi? În afara acestora? Nu! Mișcările vieții trebuie să continue, nu să înceteze. Ce interesează, deocamdată, este deschiderea ce s-a produs. Prometeu, cu prețul jertfei sale, sacrificîndu-se pentru oameni, le-a luminat acestora orizonturi largi, îndem-

nîndu-i să vadă cu mai multă limpezime în adevărata destinație a vieții.

Putem presupune că la această operă, *Prometeu descătușat*, Shelley ținea mult. Atît direct, cu ilustrări de fapte în desfășurare, cît și indirect, prin transparență simbolică și filozofică, găsim în ea vederi și mărturii din fondul său spiritual cel mai adînc. Prefața la această scriere, și ea, constituie în acest sens o confirmare. Ni se destăinuie, aici, pentru ce poetul nu a urmat în totul linia eschiliană a legendei, ci i-a adus o seamă de modificări. Ținea, neapărat, ca distanța dintre cele două forțe antagonice să fie mare, chiar totală. Voia ca asupra voinții lui Prometeu să nu se furișeze nimic care s-o poată umbri, fie și în trecut. Înțelegea, de asemenea, ca în gestul titanului să apară, odată cu ideea severă a unei datorii ce trebuia împlinită, și prietenia sa pentru oameni, cu iubirea ce putea s-o însotească. Frumusețea poetică și perfecționarea morală își dau mîna: pot merge împreună spre realizarea aceluiași țel uman. Principiile morale se vor simți cu atît mai la largul lor cu cît cugetele cărora li se adresează sînt cugete capabile să spere, să lupte, să treacă prin probe de abnegație și suferință, să iubească.

Și în acest poem dramatic, întocmai ca în *Cain*-ul lui Byron, se pot face raportări la luciferismul miltonian. Shelley, el însuși, în prefața amintită, consideră că există analogie între Prometeul său și personajul Satan din *Paradisul pierdut*. Aceste analogii, însă, sînt limitate. Distanța dintre ele rămîne apreciabilă. Într-adevăr, și lui Satan i se recunosc calități: curaj, răbdare, putere de împotrivire, trecere la acțiune, voința de răzvrătire. Prometeu, însă, reprezintă *altceva*! Îi este superior prin capacitatea lui de a iubi. În hotărîrile și în actele lui nu găsim vindicație, porniri răzbunătoare, stări sufletești de invidie și ambiții nestăpînite, dorință de putere; departe de toate acestea — departe atît ca substanță în sine cît și ca eficiență morală — faptele lui exprimă dezinteresare și generozitate. Înțelesul general este acesta: împotriva tiraniei trebuie să se lupte, chiar dacă aceasta evocă pe Dumnezeu și este practică în numele lui.

În *Cenci* (*The Cenci*, 1819), cealaltă scriere de teatru a lui Shelley, caracterul de poem apare mai șters, pentru că în schimb să-și facă drum mai pronunțate caractere drama-

tice. Rămîne de văzut în ce măsură această inițiativă a pornit din gîndul propriu-zis al scriitorului; diferite păreri acreditează ideea că i-ar fi fost impusă de moda vremii și de stăruinți corespunzătoare pornite din cercul său de prieteni. Oricum, faptul a reprezentat un eveniment; nu s-ar fi putut ca el să treacă neobservat. Istoria literară este de acord că de la Otway încoace, în speță de la piesa lui *Veneția salvată* (*Venice preserved*, 1628), deci timp de aproape două secole, opera lui Shelley este cea mai dramatică piesă în versuri scrisă în limba engleză.

Subiectul este luat dintr-o cronică a familiei Cenci, familie cu statut notoriu în aristocrația italiană. Actualul șef al familiei, contele Cenci, este o fire pe cît de tiranică, pe atît de imorală. Totul în ființa și în comportarea lui denotă libertinaj, lipsă de măsură, perversitate incestuoasă. Face o victimă și din Beatrice, propria sa fiică. Aceasta, în înțelegere cu fratele său și cu mama sa vitregă, pune la cale uciderea monstrului. Asasini de meserie, plătiți pentru aceasta, duc planul la îndeplinire. Cît timp, însă, va putea să fie păstrată taina acestei morți? O cercetare, începută din ordinul papei, pune în cauză vinovăția Beatricei. Un timp, aceasta va încerca să tăgăduiască faptul. Este supusă la torturi groaznice; acestea, însă, nu o clintesc din hotărîrea ei. Sfîrșește, totuși, prin a da pe față adevărul. Zadarnic încearcă să arate că a întreprins faptul nu din vreo pornire criminală, ci din revoltă și din protest moral împotriva unei fapte ce dezonora condiția umană. În fața sentinței, Beatrice rămîne demnă; moartea nu o sperie; și-a făcut o datorie față de adevărul uman; are sentimentul că nu ar fi putut răspunde într-alt fel decît a răspuns la o încercare pe care i-a pus-o în fața soarta. Își primește sfîrșitul cu seninătate și curaj.

Piesa este încărcată de valențe, de manifestări scelerate ale unor personaje, de acte tiranice, de diformități morale (incest, paricid), toate acestea, parcă, într-o aspră întrecere cu spiritul dramelor elisabetane, în speță cele semnate de Ford, Webster, Marlowe, Otway ș.a. Sub raport dramatic, piesa lui Shelley are calități: construcție sigură, cercetare bine conturată, acțiune intensă, o anume tensiune realistă,

episoade tulburătoare, deznodămînt sesizant. Pe scena de teatru, însă, nu s-a impus într-un mod apărte; este o reticență, aceasta, pe care o putem da pe seama excesului de violență, de cruzime voită cu dinadinsul și implicată ca atare în episoade-cheie ale acțiunii. Astăzi, încă, ne putem întreba: ce anume a contribuit ca Shelley, poetul pînă atunci atît de devotat ideii de luptă prin mijloace ideale și umanitare, adept în multe privințe al rezistenței pasive, să treacă dintr-o dată, în chip neașteptat, la o atitudine vădit contrarie? Răspunsul trebuie căutat în mai multe direcții: și în ambianța romantică, propice unor asemenea salturi în formele de sensibilitate ale vremii, și într-o nouă stare de spirit a poetului, determinat acum ca în pledoaria sa împotriva faptelor despotice ale lumii să folosească și arme mai necruțătoare.

4. CUVINTE DE INCHEIERE

Piese scrise de Byron nu au intrat decît sporadic în repertoriile teatrelor. Ne putem da seama de ce. Tensiunea lor lirică, remarcabilă ca expresie poetică, putînd să adăpostească în ea tensiune tematică și problematică, nu le asigură însă și teatralitatea necesară pentru reprezentarea pe scenă. Totuși, cultura de teatru le datorează deschideri și lucruri de atmosferă de care trebuie să se țină seama. S-au înscris în mod reprezentativ într-un curent și o ambianță; au constituit modele de forță și vitalitate spirituală; au dat măsuri exacte a ceea ce putea și trebuia să însemne revoluția romantică; au luat atitudine împotriva unor convenții artistice care, deși uzate și obosite, continuau să exercite un fel de tiranie în viața teatrelor și a concepției dramatice; au adus impulsuri de poezie și de gîndire tînără, lăsînd a se înțelege că atît ficțiunea de scenă cît și efectul dramatic au datorită să și le însușească, să le cuprindă și să le asimileze în manifestarea lor.

Nici cele două drame ale lui Shelley nu erau croite pentru carieră scenică. Poetul și-a construit piesele din substanță ideală, mai puțin și dintr-una reală. Avem de-a face, în aceste piese, cu o lume dintr-o altă sferă decît aceea în

care se desfășoară efectiv viața. Plutim oarecum în spații
imaginare ; spații între cer și pământ, în care visul, simbolul,
abstracția și transfigurarea devin prioritare. Nu putem ști
în ce măsură, în procesul său de creație, Shelley s-a văzut
și s-a dorit reprezentabil pe scenă. De un fapt, însă, putem
fi siguri : *forma dramatică* i-a constituit, nu o simplă ve-
leitate artistică, o experiență oarecare, ci o necesitate spiri-
tuală pentru lirismul său avântat.

TEATRUL ROMANTIC ÎN FRANȚA (I)

Preliminarii ; teorie dramatică ; atmosferă generală.

1. PRIMORDIALITATE TEATRALA

În existența teatrului romantic, capitolul francez deține un loc majoritar ; efectiv, chiar locul-cheie. Faptul este notoriu și unanim acceptat. Ne dăm seama de ce. Aici, mai ales, se încrucișau idei și influențe pregătitoare venite din alte țări europene. Aici, tradiția clasică, adică obiectivul central împotriva căruia avea să se îndrepte mișcarea romantică, își avea sediul principal. Aici, prin filozofia iluministă și prin filtrările acesteia în stări de spirit preromantice, mișcarea și-a putut asigura trepte de evoluție și justificării doctrinare. Aici, în climatul social și în procesele de mentalitate născute din evenimentele și urmările Marii Revoluții, tezele romantice puteau să capete acuitate și rezonanțe de program. Aici, dezbaterile menite să pună în mișcare revoluția romantică se petreceau, nu numai în cadrul oarecum limitat al unor reuniuni literare ori activități filozofice de catedră, ci într-un cadru mult mai larg, incluzând în el presă, reviste, saloane, cenacluri artistice, sectoare de opinie publică. Aici, punctele de vedere ale mișcării romantice s-au cristalizat în manifeste și programe definite, cu mai largă putere de circulație. Și, în sfârșit, nu trebuie să uităm că aici teatrul, cu virtuțile lui mobilizatoare, a constituit pentru militantismul romantic un principal câmp de acțiune.

Această trăsătură din urmă prezintă o semnificație aparte. Teatrul clasic, cu toate punerile lui în cauză de către ideologia iluministă, cu toate dislocările pe care i le impu-

sesse această ideologie, continua să subziste în amintirea comună, să întrețină atitudini conservatoare, să fie considerat drept un bun spiritual al națiunii ca atare, deci un bun la care nu se putea renunța cu ușurință. Sub acest raport, mișcarea romantică a intuit prompt și s-a orientat cu justete. Pentru ca victoria ei să devină posibilă, și totodată să capete strălucire și publicitate, era necesar ca această citadelă națională a teatrului, ea cea dintâi, să fie cucerită. În acest sens, era nevoie să se dea lupte acerbe, să se întreprindă acțiuni intense, să nu apară ezitări ori descurajări în fața dificultăților ivite. Înțelegem, deci, pentru ce în unele judecăți din epocă, chiar și după aceasta, romantismul — cel puțin în Franța — era asimilat în bună parte cu reforma produsă în teatru.

Să ne întoarcem cu câțiva ani în urmă ! În timpul Revoluției, teatrul nu și-a întrerupt activitatea. Dar nu într-o formă limpede, cu direcții precise de evoluție, ci într-una cu contraste, cu frecvente fenomene de disidență, cu intervenții contradictorii din partea diferitelor categorii de spectatori, cu ciocniri de idei și chiar cu ciocniri fizice, unele inspirate din sfere ale patrioților republicani, altele exprimând rezistențe regaliste. Pe de o parte, se sublinia ideea că arta este datorare să se afle în slujba „virtuții” și a „libertății” ; în consecință, că scena de teatru trebuie să devină tribună și mijloc de propagandă politică. M.-J. Chénier, în *Discurs preliminar* (*Discours préliminaire*, 1789), proclama : „...Unui popor regenerat prin Revoluție îi trebuie un teatru nou...” ; și anume : „...un teatru care să inspire cetățenilor dezgust de superstiții, ură împotriva agresorilor, dragoste de libertate, respectul legilor ș.a. ...” Pe de altă parte, țineau să manifeste și acte de rezistență ; acte, anume, gata să protesteze împotriva prezentului, să exalte tradiția clasică, să proclame că în afara unui respect hotărât al „regulilor” nu ar putea să existe adevărată creație de teatru.

Din nenumăratele piese ce asaltau scenele de teatru în această epocă, nici una nu s-a impus în mod deosebit. În ansamblu, însă, ceva util s-a petrecut. Frământarea în cauză ne poate reține atenția. Avem în ea imagini și înțelesuri privind tensiunea și ambianța ideatică a unei acțiuni reformatoare în pregătire. Este perioada în care teatrul roman-

tic, în mod activ și percutant, începea să-și constituie armătura lui doctrinară.

2. PREFIGURĂRI DOCTRINARE. AMBIANȚA TEATRALĂ

Găsim premise de natură să prefigureze o doctrină a teatrului romantic în *Despre Germania*, memorabilă carte despre care s-a amintit și anterior, a d-nei de Staël. După ce constată că imitarea anticilor a dat tot ce putea să dea, că în totalitatea ei creația dramatică franceză este și rămîne impunătoare, autoarea adaugă: „...dar dacă ne vom mărgini în mod exclusiv la copii palide după aceste capodopere, vom sfârși prin a nu mai vedea în teatru decît marionete eroice sacrificînd dragostea datoriei, preferînd sclaviei moartea, inspirîndu-se din antiteze în acțiunile ca și în cuvintele lor, dar toate acestea neavînd în raport cu omul adevărat decît atingeri slabe”. Și, bineînțeles, o concluzie: „...Nimic în viață nu trebuie să rămîna staționar; arta, și ea, se pietrifica dacă stă pe loc”.

Avem de înregistrat, mai departe, ideile puse în mișcare de grupul denumit *Muza franceză* (*la Muse française*) și cenacul *Arsenal*, potrivit cărora reforma necesară în literatură trebuie să înceapă și să se instituie mai ales prin teatru. Constatăm, mai întîi, un interes aparte pentru literaturile străine. Shakespeare, și de data aceasta, se află în frunte. Lirismul acestora, în genere, pare măsurat, cîteodată chiar absent; sînt mai aproape — s-ar spune — de raționalismul secolului al XVIII-lea. Propriu-zis, nu se rostesc condamnări ori amendări categorice împotriva tragediei clasice; dar nici nu i se ia apărarea. Tragedia, ca gen, este lăsată să rămîna în picioare; i se cerea, însă, să nu se cantoneze în forma ei veche, ci să-și asocieze aspecte modernizatoare, menite s-o scoată din statismul ei tradițional.

În această ambianță, ideile de teoretician ale lui Stendhal, expuse în esul său critic *Racine și Shakespeare* (versiunea I în 1823, versiunea II în 1825), au trezit interes, au avut în epocă un anume răsuner. Într-un fel, aceste idei dădeau satisfacție. Vedeau în romantism o artă vie, legată de credințe și deprinderi din stadiul actual al vieții; ceea ce putea să recolteze adeviziuni, să procure plăcere. Într-alt

fel, însă, aceleași idei și nemulțumeau. Clasicismul — în concepția lui Stendhal — prezintă popoarelor o literatură revoluționară; o literatură care, într-adevăr, putea să-i facă fericiți pe înaintașii noștri, dar a cărei comunicare cu realitatea prezentă a societății ar urma să sufere. Or, pentru o bună parte din pătura instruită a societății franceze, *clasicism* nu însemna ceva depășit, inefficient, cu atât mai mult desuet, ci denota desăvârșire, cucerire spirituală definitivă, intabulare sigură în tablouri perene ale culturii, mândrie națională.

A imita pe Racine — afirma Stendhal — ar fi să ne situăm cu un secol și jumătate în urmă; să rămânem mereu „clasici”; să ignorăm astfel nevoia publicului de teatru de a se simți prezent în actualitatea epocii sale. Mai cu seamă — se preciza în continuare — trebuie să se renunțe la condiția de timp și de loc, precum și la versul alexandrin, un vers la locul lui în epopee și în desfășurări lirice, dar nu și în teatru. Este necesar, deci, ca între Racine și Shakespeare să fie ales acesta din urmă. Bineînțeles, nu pentru copieri, imitari imediate și transpuneri de un fel sau altul, ci ca model de construcție teatrală, ca directivă generală de gândire, ca putere de pătrundere în istorie și universalitate, ca adevăr de viață, ca drum putînd să ducă înspre capodopere franceze, de proporții asemănătoare cu cele pe care Shakespeare le-a asigurat geniului britanic.

Inițiativa lui Stendhal a fost întâmpinată în mod diferit: și cu aprobări, dar și cu reticențe. În critica vremii, apăreau întrebări ca acestea: avem de-a face cu convingeri certe, gata să lupte pînă la capăt pentru izbînda unor principii, ori mai degrabă cu un joc diletantic de dispute literare, cu treceri repezi de la premise la concluzii, cu nuanțe de paradox, de asemenea și cu intenții pamfletare? E posibil ca în parte aceste reticențe să fi avut dreptate. Nu este însă mai puțin adevărat că, în freamătul de idei al vremii, ele au contat. Pe de o parte, funcționa garanția în sine a unui scriitor cu autoritate recunoscută; pe de altă parte, intra în joc sentimentul acestui scriitor că literatura franceză în curs nu izbutea sau nu se preocupa îndeajuns să reprezinte cugetul și problemele de viață ale Franței moderne. În plus, putem vorbi și de un model italian pe care Stendhal, rezident în Italia prin însărcinările lui diplomatice, îl cunoștea

de aproape. Unificarea politică a Italiei începea să se configureze la orizont. În acest sens, o mobilitare spirituală devenea imperativă. Se definea, drept idee conducătoare: fără o literatură națională — o literatură care să prospecteze în mod hotărât, autentic, în realități autohtone — nu poate exista o națiune. Se petrecea astfel un fenomen italian de *romanticismo*, spre care Stendhal se simțea atras, deopotrivă, și prin modernitatea sa ca artist, și prin patriotismul lui ca francez.

Ideile dezbătute în esul lui Stendhal nu erau idei cu totul și cu totul noi. Se înscriau, de mai multă vreme, în căutările și frământările la ordinea zilei. Aparțineau unui mai vechi și cuprinzător context ideatic, aflat acum pe punctul de a intra în faza lui de maturitate. Desigur, girul lui Stendhal, prin fermitatea lui ca ton și prin intuiția sa artistică, a contribuit și el la grăbirea și producerea acestei maturizări.

Este necesar, acum, să semnalăm o seamă de aspecte curente din viața teatrului francez, în perioada în care aceste dezbateri teoretice intrau în faza lor acută.

Interesul pentru teatrul străin, mai ales pentru cel britanic, se afla în plină creștere. Shakespeare — așa cum s-a mai spus — polariza principală atenție a vremii. Încă din ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea, problema traducerii începuse să capete acuitate. Ducis, în 1776, dăduse la iveală o serie de „adaptări” după „principalele” capodopere shakespeareane. Au urmat, într-o ținută mai exegetică: *Traducerea lui Letourneau* (*Traduction de Letourneau*, 1821), corectată de Guizot și Pichot; *Capodopere de Shakespeare* (*Chefs-d'oeuvre de Shakespeare*, 1826), în traducerea lui Bruguière de Sorsum; diferite adaptări de piese izolate (*Richard al III-lea*, *Romeo și Julieta*, *Macbeth* ș.a.); studii critice și cronici dramatice (în publicația „Globe”); ș.a. Turneele trupelor engleze de teatru erau privite cu interes. Kemble și miss Smithson, marii actori, stârneau de-a dreptul valuri de entuziasm. De astă dată — putem spune — latura snoabă a procesului și latura lui efectiv culturală, departe de a se confrunta, dimpotrivă, păreau a-și da mâna și a se întregi reciproc. Al. Dumas, care pînă atunci nu cunoscuse pe Shakespeare decît prin adaptările lui Ducis, nu se sfia să proclame, după ce asistase la reprezentația *Hamlet* dată

de o trupă britanică : „...închipuiți-vă un orb din naștere căruia i se redă vederea, care descoperă o lume despre care pînă acum nu avusese idee...” Delacroix, Berlioz, Hugo — ca să nu-i numim decît pe aceștia — intrau și ei, deopotrivă, în corul acestei porniri admirative.

Teatrul german, și acesta, continua să suscite interes, admirație, în oarecare măsură și veleități imitatoare. Scrierile dramatice ale lui Goethe, incontestabil, se bucurau de recunoaștere și considerație, fără însă ca aceste trăsături să conducă și înspre o influență propriu-zisă, bine constituită ; treceau mai degrabă drept un teatru construit, rațional, în orice caz deferent față de tradiții și forme instituționale, decît un teatru de sentimente, cu deschideri curajoase în datele și aspirațiile vremii. În schimb, teatrul lui Schiller, cu avînturile generoase ale acestuia, cu pasiunea lui umanitară, cu lirismul lui politic, recolta dintr-o dată adeziuni populare și găsea puncte de tangență cu modul de a gîndi al romanticilor.

În această atmosferă, avea să se înscrie și inițiativa lui Prosper Mérimée de a da la iveală piesele Clarei Gazul (*Théâtre de Clara Gazul*, 1825), o comediană spaniolă cu sentimente republicane, persecutată pentru înclinațiile ei politice, supusă la injoncțiuni și persecuții din partea autorităților hispanice. Avem de-a face, aici, nu cu un repertoriu grav, ci cu o seamă de piesete cu intrigi mărunte — scene de gelozie, un anume libertinaj, intrigi și perversități feminine, unele dezlănțuiri instinctuale, alunecări în crimă, acte de nebunie — toate acestea în manieră diletantică, spumoasă, de comedie spaniolă. Pe de o parte, acest gen indigna și dădea naștere la proteste vehemente în taberele clasiciste ; pe de altă parte, ele erau de natură să trezească în rîndurile romanticilor aplauze și confirmări. Aceste aprobări aveau în vedere, între altele, exuberanțe de culoare din piesetele în cauză, unele accente cu tendință anarhică din desfășurarea intrigii și, mai cu seamă, disprețul manifestat de autoare față de două unități clasice, cea de timp și de loc. În prologul la *Spanioli în Danemarca*, găsim precizarea : „...nu mă gîndesc, în judecarea unei piese, dacă evenimentul se petrece în douăzeci și patru de ore și dacă personajele vin toate în același loc...”

Trebuia, în această complicată țesătură de idei și activități, vitală ca energie și desfășurare de forțe dar ambiguă ca linie conceptuală, să apară un program mai director, un manifest în măsură să definească temeuri și rosturi ale întregii mișcări. *Prefața* lui Victor Hugo la piesa *Cromwell*, în 1827, își va lua răspunderea unei asemenea misiuni.

3. „PREFAȚA“ LA „CROMWELL“

Charta propriu-zisă a teatrului romantic se află în *Prefața* la *Cromwell*, drama lui Victor Hugo. Faptul s-a petrecut în 1827. Piesa, ea în sine, a rămas în umbră ; *prefața*, în schimb, avea să capete înțelesuri și prestigii de mare manifest literar, cu un loc bine definit în galeria de „poetici“ ale vremurilor noi.

Drama — se afirmă aici — se înscrie în faza de maturitate a umanității. În centrul ei se află omul, cu ceea ce poate fi mai armonios, ca și contradictoriu, în ființa intimă a acestuia. Principala caracteristică a dramei trebuie să fie adevărul ; și, anume, un adevăr capabil să-l înfățișeze pe om în integritatea trăsăturilor lui sufletești și morale, de la cele grotești pînă la cele sublime.

Grotescul nu trebuie să sperie. Antichitatea — știm — l-a trecut sub tăcere ; mai bine zis, nu i-a simțit nevoia ; însă vremurile moderne, cu treptele parcurse între timp și cu experiența lor în ce privește cunoașterea omului, înțeleg să-l reabiliteze. Faptul, aici, reclamă o seamă de precizări complementare ; apar, în paranteza ce urmează.

Avem de-a face, în primul rînd, cu trăsături bine marcate în gândirea literară a scriitorului. Victor Hugo își simțea aplecări înspre fapte ieșite din comun, cu linii îngroșate, cu căutări de inedit și de efecte, cu aspecte de bizarkerie ori anormalitate în conținuturile ca și în manifestările lor. Tendința de-a face asocieri între grotesc și sublim îl urmărește frecvent, ca o funcțiune aproape naturală a spiritului său. Avem de-a face, deopotrivă, și cu elemente din afară, prezente cu grade diferite în mentalitatea literară a vremii : sugestii puse în circulație prin scrierile fraților Schlegel, influențe spaniole sau italiene și, mai ales, o seamă de descin-

deri ale începuturilor romantice din amestecuri cețoase de literatură și politică în vremea Frondei.

Dar să revenim la *Prefața* din 1827 ! Se afirmă răspicat : noul ideal estetic trebuie să proclame dreptul la emancipare de sub tutela vechilor sisteme și principii poetice. Firește, condiția preconizată de Aristotel, aceea ca drama să aibă unitate, să dea în mod ferm această impresie, este și rămîne fundamentală. În ce privește însă unitățile de timp și loc, acestea, deși atît de integrate și de respectate în teatrul clasic, pot să dispară. Drama are nevoie de acțiune intensă, de pitoresc, de spectaculozitate. Între stilul nobil și stilul familial nu trebuie să se așeze bariere ; pot funcționa punți de comunicare, puncte de interferență. Culoarea locală — decor, costum, limbaj, în genere tot ce poate asigura mai sugestiv și mai ilustrativ imaginea situațiilor reprezentate — devine necesară. Folosirea istoriei, implicit și sentimentul acesteia — fac parte din substanța operei. Vechile bariere dintre tragedie și comedie se șterg ; drama poate împleti în ea elemente de pe toată scara vieții. Tot ce este în natură poate fi și în artă. Omul, în desfășurarea acțiunii dramatice, trebuie prezentat real, în toate ipostazele posibile ale dualității sale : trup și suflet, sublim și ridicol, tragic și grotesc, frumos și urît. Exprimarea vieții — ni se dă a înțelege — nu ar fi cu puțință fără antiteza din mersul actelor omenești.

Toate acestea, departe de a micșora intervenția artei, dimpotrivă, o impun cu atît mai mult. Pentru ca reforma proiectată să devină posibilă, este nevoie să se înceapă cu o reformă a stilului. Clasicismul practicase un alexandrinism strict, mergînd aproape de regulă pînă la rigiditate. Acestuia, acum, se impunea să i se acorde un număr de libertăți, așa încît să poată deveni mai receptiv față de modalitățile și nuanțele simțirii, să poată exprima încrucișări de tonuri și de contraste. Mai precis : pentru ca în mod natural, cu franchețe și spontaneitate, să poată face treceri de la comedie la tragedie și de la grotesc la sublim, să poată fi liric, epic și dramatic, străbătînd astfel fără artificiozitate toată gama poetică.

Prefața cuprindea în ea și lucruri discutabile. Nu este în totul originală ; adesea, vederile proprii ale scriitorului se împletesc cu împrumuturi din diferite opinii curențe, răs-pîndite în publicațiile vremii. Unele afirmații erau făcute

grăbit, superficial, câteodată de-a dreptul eronat. Tonul, adesea, este emfatic ; strălucitor ca retorică, dar vag și incert în ce privește forța lui convingătoare. Nici măcar o clipă, autorul textului nu pare muncit de vreo neliniște ori îndoială metodică ; de regulă, se rostește sentențios, în plină și fastidioasă siguranță. Critica încă se întreabă : cum a fost cu puțință ca acest manifest-program, atît de discutabil în unele privințe, să stîrnească totuși entuziasm, să devină un „strigăt” al secolului, să treacă în ochii contemporanilor drept un document cardinal de gîndire artistică ?

Se cere, însă, să privim și reversul medaliei ! Meritele *Prefetei*, totuși, sînt mari ; ale autorului ei de asemenea. Victor Hugo a intuit cu justete. A înțeles că trebuia să treacă la un act curajos, cuprinzător, ferm ca idee și capabil de luptă, prin care să se pună capăt numeroaselor pareri, supoziții, ipoteze ori polemici ce-și făceau drum în preocupările zilei. Teatrul, fără îndoială, trebuia regenerat ; în consecință, o teorie estetică, în măsură să dea acestei regenerări o bază doctrinară, de asemenea, se impunea cu necesitate. Or, într-adevăr, luat în întregimea lui, textul *Prefetei* constituia o asemenea teorie. Se proclama, în mod ritos : pentru ca teatrul să poată fi reîntîrînit, trebuie să i se imprime, odată cu mai multă spectaculozitate, și mai multă acțiune. Este nefiresc ca majoritatea dramei să se petreacă în culise ; ca pe scenă să nu vedem decît „coatele” acțiunii, în vreme ce „mîinile” acesteia rătăcesc aiurea ; ca în loc de fapte să nu ni se prezinte decît recitări despre acestea ; ca descripția să primeze ori chiar să elimine tabloul de viață propriu-zis. Victor Hugo își dădea seama că melodrama ar putea să inunde totul, compromițînd astfel calitatea poetică a cunoașterii și reprezentării dramatice. De aici, necesitatea unor măsuri și rigori estetice capabile să îndiguiască această amenințare. Amestecul de genuri ; renunțarea la regula „unităților” ; introducerea de cît mai multă viață în desfășurarea acțiunii ; aducerea grotescului într-o mai vie lumină și actualitate scenică ; recurgeri la fundalul istoric, de natură să împrumute faptelor și înțelesurilor în joc prestigii și perspectivă : aceste idei — repetăm — nu erau cu desăvîrșire noi, nu aparțineau în totul lui Victor Hugo. Acesta, însă, a știut să le trieze ; a descoperit în fiecare o fibră a ei esențială ; le-a așezat într-o arhitectură coerentă ; le-a

dat relief și expresivitate ; le-a impus cu strălucire în revendicările și programele literare ale vremii. Faptul este cu atât mai demn de subliniat, cu cât Victor Hugo a stăruit ca în această acțiune revoluționară criteriile artei să rămână neconținut, prioritar, în vigoare.

4. „LA BATAILLE D'HERNANI“

Piesa *Cromwell*, din punct de vedere dramatic, a fost un eșec. Autorul, în pornirea sa ambițioasă, nu a calculat îndeajuns limitele necesare sau limitele posibile ale unui spectacol dramatic. Era cu neputință ca în decursul a trei ore, durată aproape maximă pentru o reprezentație de teatru, trăsăturile multiple și trăsăturile complexe ale personajului principal — om de război, om de stat, vizionar, poet velear, teolog, bufon — să poată fi redat pe de-a-ntregul, cu relieful lor autentic și întrepătrunderea lor exactă. Piesa, deci, nu se dovedea în măsură să justifice și să illustreze ideile din prefața însoțitoare. O confirmare a acestor idei — în orice caz, a trăsăturilor lor cardinale — avea să intervină trei ani mai târziu, în seara memorabilă de 25 februarie 1830, intrată în istoria teatrului francez și a teatrului romantic în general sub denumirea de „*la Bataille d'Hernani*“.

Cu săptămîni înainte, începuse rumoarea. Se spiona în culise ; se făceau indiscreții în presă. În cenacluri, în saloane, în convorbirile particulare, în bîrfelile și comentariile din cafenele — în toate acestea — se proferau ironii, se pregăteau pamflete, se țeseau intrigi și cabale. Oameni plătiți pentru aceasta, disponibili ca mentalitate ori intriganți de profesie, se ascundeau printre lucarne, trăgeau cu urechea, pentru ca apoi să transmită celor interesați informații mai mult sau mai puțin exacte. Se exercitau presiuni și asupra actorilor, fie pentru indiscreții în legătură cu textul aflat în repetiție, fie pentru a li se solicita ori a li se cumpăra diferite forme de complicitate. Chiar și factori din sfere academice, interesați ca teatrul să rămîna la formă lui conservatoare, încurajau intrigi gazetărești ori cereau ministerelor de resort să se manifeste autoritar. Înainte ca piesa să fie cunoscută publicului prin tipar sau reprezentație scenică, apăreau critici, insinuări, chiar și unele demersuri-avertisment,

pe motiv că piesa în cauză ar fi „periculoasă sub raport politic și moral“.

Cu multe ore înainte de începerea reprezentației, s-au adunat în fața Comediei Franceze sute de tineri : învățaței din ateliere de pictură și sculptură, studenți la drept și medicină, practicanți din birouri de avocatură și notariat, membri de cenacluri, funcționari de librărie și imprimerie, gazetari ș.a. Între ei, se aflau și notorietăți din literatura și arta vremii : Gérard de Nerval, Alfred de Vigny, Eugène Delacroix, Hector Berlioz ș.a. Șeful : un pictor tânăr, poetul de mai târziu Théophile Gautier. În sală : notabilități ale vieții literare și academice. Iar în opinia publică : un sentiment febril de așteptare, tensiune și stări de spirit în curs de mocnire, pasiuni gata să clocotească, vibrație intensă. Tot în sală, și un incident de felul acestuia : un grup din claca oficială, suspectat de trădare în timpul reprezentației, a fost scos cu silă din locul ce i se rezervase. Se știa, din capul locului : o victorie a reprezentației avea să însemne triumful, nu doar al unei piese ori al unui autor, ci triumful unei întregi mișcări menite să răstoarne tradiții, situații, privilegii academice, demnități constituite. Totul deci trebuia pus în acțiune, pentru ca o asemenea victorie să fie împiedicată.

Dărilor de seamă și descrierile din epocă, în legătură cu desfășurarea reprezentației, abundă în detalii pitorești și semnificative. La un moment dat, în sala teatrului — *Théâtre-Français*, în denumirea contemporană — un pluton de „tineri“ (*jeunes*) și-a ocupat posturile de comandă. Urmau să execute un instructaj pregătit din vreme. Purtau costume excentrice, provocatoare, de culori stridente, făcute dinadins, parcă, nu numai să indigneze, dar și să sperie. Demonstrațiile acestor „tineri“ în stradă, înainte de pătrunderea în sală, speriaseră în așa fel încât mulți negustori trăgeau obloanele prăvăliilor și se gindeau să ceară protecția forței publice.

Șeful plutonului — mai bine zis al plutoanelor — tânărul Théophile Gautier, nebănuind pe atunci că într-o zi avea ca și el însuși să ajungă academician, purta un costum la fel de original ca și partenerii din trupa pe care o comanda. Mai târziu, în *Istoria romantismului* (*Histoire du romantisme*), ne precizează : „...Era altceva decât o reprezentație obișnuită ;

se aflau în față — se poate spune — două sisteme, două partide, două armate, chiar două civilizații...“.

Într-adevăr, evenimentul însemna o confruntare între două teze, fiecare cu partizanii ei : aceia ai tradiției clasice și aceia ai înnoirii romantice în teatru. În cursul reprezentației s-au produs din ambele părți fluierături și întreruperi. În pauze, nu au lipsit nici unele ciocniri violente, busculade în toată puterea cuvântului.

Și în câteva alte reprezentații, după seara de premieră, incidentele și confruntările din sală au continuat. Dar, de fiecare dată, cu intensități descrescînde. Pînă la sfîrșit, apele s-au limpezit ; victoria taberei romantice avea să fie aproape deplină. *Hernani*, într-o suită neîntreruptă, a înregistrat patruzeci și cinci de reprezentații ; o reușită fără precedent, de la *Cid*-ul lui Corneille încoace. Actorii, și ei, răsufiau ușurați și fericiți ; nu arareori, invectivele partidei conservatoare se îndreptaseră și asupra lor, cu amenințări și avertismente. *Prefața*, astfel, își primea confirmarea așteptată.

Se poate spune că anii de întîrziere — anii scurși între apariția manifestului și atestarea lui scenică — i-au folosit. În ce sens ? S-a decantat ceea ce inițial putea să pară ori prea prezumțios, ori prea metaforic, ori prea irespectuos față de valori constituite ale trecutului, pentru ca în schimb fondul ferm și autorizat al reformei să iasă în evidență. Este limpede, deci, că Victor Hugo nu procedase doar ca un vizionar ambițios ; în demersurile lui reformatoare găsim și gust artistic, și spirit de ordine. Într-adevăr, cerea ca adorației pentru antici și pentru teatrul clasic din secolul al XVII-lea să i se pună o limită ; nu este însă mai puțin adevărat că de sentimentul umanist inclus în substanța acestor etape de creație dramatică nu s-a îndepărtat niciodată.

TEATRUL ROMANTIC ÎN FRANȚA (II)

Principalii reprezentanți

1. PERSISTENȚA MELODRAMEI

Aparent, teatrul romantic avea puncte de tangență cu melodrama, gen dramatic ce cucerise și continua să cucerească favoarea publicului spectator. În realitate, însă, i s-a opus. O parte a criticii consideră, chiar, că adevăratul obiectiv spre care țintea reforma propusă de Victor Hugo nu era altă tragedie de factură raciniană cît moda instituită și propagată de Guilbert de Pixérécourt (1773—1844), autor fecund de melodrame, triumfător pe bulevardele pariziene, de altminteri și om de teatru abil, deosebit de inventiv în a produce efecte prin mașinării de scenă.

Ne putem explica, oarecum, pentru ce melodrama găsea atîta audiență în publicul vremii. Acestui public, tragedia îi părea din ce în ce mai fadă, mai îmbătrînită, mai înghețată în canoane și solemnitate. Noua dramă — aceea pentru care pledau reformatorii romantici — părea încă departe de o adevărată constituire. Și, în orice caz, ce se proclama în declarațiile teoretice contrasta vizibil cu ceea ce dovedea efectiv practica teatrală. Noua dramă — cel puțin în primele decenii ale secolului — nu împlinea și nu denota ceea ce promisese: nici mai multă realitate, nici o mai pronunțată imagine a vieții, nici un mai pătrunzător înțeles al istoriei, nici ceva care să suporte comparația cu modelul shakesperean ori cel schillerian, ci doar aproximații și veleități în direcția acestora. Melodrama, însă avea de partea ei trăsături capabile să-i asigure succes, și mai ales popularitate: vervă, culoare sentimentală, o filozofie moralizantă ușor de

urmării, putere incitantă atît ca simţire individuală cît şi comună. Din unele puncte de vedere, deci, melodrama se dovedea utilă: suplinea într-un moment de criză, întreţinea o continuitate în ce priveşte activitatea teatrală şi interesul public pentru teatru, nu punea piedici dezbatărilor teoretice în curs. Un protest, totuşi, se configura din ce în ce mai apăsător. Se auzeau în epocă strigăte ca acestea: „...să fim în gardă!...”; „...invazia melodramei ameninţă din rădăcini literatura însăşi...”; „...vai de soarta teatrului francez, dacă vreun om de oarecare talent, cunoscător al efectelor de scenă, s-ar hotărî să compună melodrame!...”; ş.a.

În ce măsură, oare, în lupta ei cu melodrama, reforma romantică a reuşit? Faptele, aici, sînt ambigui. Un răspuns direct, într-o formulă simplă, concentrată, ar fi greu de dat. Este nevoie, de aceea, să lăsăm ca aceste fapte să vorbească ele însele:

2. CEL MAI POPULAR DRAMATURG ROMANTIC: AL. DUMAS

Un moment de victorie a melodramei, în ziua de 11 februarie 1829, l-a constituit reprezentarea piesei *Henric al III-lea şi curtea sa* (*Henri III et sa cour*). O piesă inegală, încărcată, cu vicii de construcţie. Pe de o parte, un conflict pasional: o îndrăgostire, un soţ capricios şi gelos, o răzbunare a acestuia pe cît de brutală pe atît de nedreaptă, totul într-o modă melodramatică a vremii. Pe de altă parte, un cadru istoric, cu evenimente răsunătoare, cu personaje ilustre, dar toate acestea mai mult ca decor şi ca procedeu de teatru decît ca document şi ilustrare istorică propriu-zisă. De fapt, două piese diferite, nu sudate ca esenţă, ca legătură intimă sau ca unitate de acţiune, ci mai mult suprapuse material. Şi, în cuprinsul acestora: anecdote celebre, indiscreţii locale, cuvinte de spirit notorii, citate memorabile, potriviri ingenioase, toate vrînd să lase impresia că au apărut spontan, prin jocul şi hazardul dialogării, dar de fapt căutate şi înălţuite cu dinadinsul, în vederea unui efect imediat, de suprafaţă. Fără ca autorul să facă în acest sens vreo declaraţie, e limpede ce urmărea: să înfăţişeze o dramă pasională, dar nu în mediul ei obişnuit, ci într-un cadru fastidios,

străjuit de blazoane ale trecutului. O intenție — cum s-a subliniat adesea — și puerilă, și artificioasă, și în genere dezlinată, dar putînd să producă spectaculozitate și să stîrnească emoții de moment. Privită de departe, o piesă încercînd să asculte de recomandările romantice la ordinea zilei; de aproape, însă, ce predomină în construcția și în toată manifestarea ei erau concesii făcute melodramei la modă.

Autorul acestei piese era *Alexandre Dumas* *. S-a afirmat că între romantici ar fi fost singurul autor dramatic înzestrat propriu-zis pentru teatru. Adesea, i s-au contestat calitățile de literator; nu însă și cele de dramaturg. Multe trăsături, în dramaturgia lui, sînt discutabile: intrigi complicate, acțiuni voit și uneori forțat spectaculoase, abuz de procedee scenice, revărsări arbitrare de imaginație, psihologii spumoase, caractere inventate, căutări de efecte ș.a.m.d. Pe scena de teatru, însă, aceste trăsături dovedeau și anume virtuți: izbuteau să creeze atmosferă, dădeau ficțiunii dramatice amploare și relief, țineau cugetele spectatorilor în emoție și în așteptare febrilă, aceasta din urmă de la replică la replică, de la act la act, de la piesă la piesă.

Atracției pentru istorie i se pot atribui mai multe explicații. Unele țineau de teoria romantică în general; altele, de firea scriitorului. Poate că reconstituirea de fapte din trecut, aceasta în sine, îl interesa mai puțin; în schimb, chipul cum istoria putea să-i stimuleze imaginația îl stăpînea într-un mod aparte. Rînd pe rînd, în zborul fanteziei sale, s-a lăsat purtat peste țări, secole și evenimente diferite, înviind, în maniera sa încărcată de culoare și de sentimentul aventurii, personaje dintre cele mai populare ale istoriei: Caligula, Henric al III-lea, Cristina regina Suediei, Carol

* *Al. Dumas-tatăl* (Alexandre de la Paillerie) a trăit între anii 1802—1870. Începuturile grele; studii mediocre; activități subalterne, trebuind să-și cîștige existența; în serviciul ducelui d'Orléans, ceea ce i-a îngăduit unele perfecționări ale instrucției sale inițiale. Ca autor dramatic, s-a făcut cunoscut prin *Henric al III-lea și curtea sa*. Autor prolific de teatru; nu mai puțin, și aptitudini de director de scenă. Ca romancier a fost tot atît de productiv ca și dramaturg. Asaltat de creditori, s-a refugiat în Belgia unde și-a scris memoriile. Asupra operei sale, opiniile critice continuă să fie împărțite în tabere contrarii. Un lucru, însă, rămîne de necontestat: *Al. Dumas*, cu popularitatea lui ca scriitor, a contribuit în mod fundamental la propulsarea ideii romantice în epocă.

al VII-lea, Margareta de Bourgogne, Richard d'Arlington, Catherine Howard, Ludovic al XV-lea, Carol al IX-lea, Lorenzino de Medicis, regentul Franței, Napoleon Bonaparte ș.a. În vremea lor, aceste piese — fiecare în felul ei — și-au găsit auditori. Nu erau lipsite de calități ; între acestea, pot fi amintite : culoare locală, reconstituiri arheologice, belșuguri sugestive, scene captivante prin patetismul și omenescul lor. Totuși, atît aceste succese, cît și valurile de popularitate pe care le-au stîrnit, nu au întărit poziția dramei istorice de tip romantic ci mai degrabă i-au dăunat. Istoria văzută de Al. Dumas era o istorie diletantică, făcută să placă anecdotic, să procure impresii de suprafață, să dea unele iluzii savante dar nu și să ajungă la esențe ori să poată comunica valori durabile din demnitatea gravă a faptului istoric. Un teren propice, astfel, pentru ca elementul dramatic să rămînă predominant și pentru ca Al. Dumas să apară în ecranul vremii drept campionul lui.

Regăsim la scriitorul nostru același talent dramatic, am spune chiar unul mai ferm, mai constituit și mai bogat în nuanțe, și în piese moderne. Mai precis : în piese înrudite într-o seamă de privințe atît cu situații ca acelea întîlnite în așa-numitele „tragedii burgheze“ cît și cu stări de spirit ca ale lui Werther sau ale eroilor orgolioși din poemele byroniene. În acest sens, două piese — *Antony* și *Kean* — pot să ne rețină cu deosebire atenția. Întîlnim în ele o idee scumpă teatrului romantic ; de fapt, ceva din rațiunea însăși a voinții lui reformatoare. Anume : arta poate fi în elementul ei, cînd i se lasă posibilitatea să înfațișeze și vicii, contraste, suflete corupte și detracate, situații tari și împrejurări neașteptate, nu doar situații în ordine, cu desfășurări liniștite și armonioase.

Despre *Antony*, eroul din piesa cu același nume, s-a spus că ar fi un *Hernani* transplantat în mediul burghez. Este un bastard ; aproape că nu știe cine i-au fost părinții. Societatea corespunzătoare îi este străină, sufletește și moralmente ; nu simte față de ea decît negare și dispreț. Arborează tot timpul un ton de neîmpăcare sceptică, de ironie amară. Multora, ființa lui le este de neînțeles ; de fapt, și el însuși nu vrea sau nu poate să înțeleagă ce se petrece cu sine. Și-a constituit din suferință o atitudine ; mai bine zis, o poză. În felul cum se adresează oamenilor, se strecoară accente de

impertinență, de rea voință, câteodată și de grosolănie insultătoare. Totuși, pe motiv că nu ar mai fi în mințile lui, i se iartă mult. Este mereu posomorât, întunecat, gata parcă să conteste ori să urască totul în jurul lui. Călătorește adesea; dar nu cu vreun interes activ pentru oameni și locuri, cu vreo participare afectivă, ci purtând mai mult la întâmplare un cuget steril și inutil. Este vorba de o reacțiune naturală, spontană sau de ceva construit, în căutare de efecte? Această ipostază din urmă pare cu deosebire plauzibilă. Acest om va sfârși, paroxistic, în delir de gelozie și crimă. În zadar, Adèle d'Hervey a încercat să se salveze prin fugă. Antony — s-a spus — este exaltatul care intră pe fereastră, atunci când ușa i se închide în față.

Drama — atît ca temă generală, cît și ca înlănțuire de episoade în economia acțiunii — era excentrică, implicit și neverosimilă. În epocă, totuși, succesul ei a fost imens. O întreagă generație, îmbătată de spirit byronian, părea dispusă să recunoască în ea un mare model pasional. Scriitorul, și el, complăcîndu-se în această stare de spirit, s-a îmbătat de orgoliu; se vedea un purtător de cuvînt al vremii. Faptul, însă, a fost de scurtă durată. Curînd, opinia lumii a început să se întrebe dacă menirea scenei de teatru se poate acorda în totul cu atîta înfățișare a viciului, în plus și cu proclamarea acestuia ca principiu sau ca sursă de artă.

Kean sau Dezordine și geniu (*Kean ou Désordre et génie*) este, în repertoriul dramatic al scriitorului nostru, piesa cea mai bine construită; și, în orice caz, aceea care pe scenele de teatru din lume continuă să găsească audiență. Sînt evocate, aici, aspecte din viața lui Edmond Kean, marele tragedian britanic din secolul trecut (1787—1833). Întîlnim în această piesă trăsături bine repute și bine reprezentate în echipamentul romantic. Eroul are scipiri de geniu; nu mai puțin, este și un monument de dezordine. Totul, în ființa lui, pare în dezacord funciar cu ideea de măsură și echilibru. Și ca om, viața lui trebuie să semene cu arta pe care o slujește. Cum ar putea să exprime pe scenă pasiuni, să le dea expresie și comunicativitate, dacă ar fi ca în viață să rămîna străin de tensiunea și fiorul lor? Ce ar putea să însemne ordinea, ea singură, fără o flacăra care s-o încălzească? La rîndul ei, și genialitatea: ce s-ar mai alege din

dreptul și nevoia ei de libertate, cînd în numele ordinei, ar avea de întîmpinat la fiecare pas o constrîngere? Kean, actorul, aparține unei bresle asupra căreia apasă reticențe și prejudecăți; aceasta nu va împiedica, însă, ca actorul de geniu să primească omagii ale demnitarilor, să fie iubit de femei din societatea bună și ca, în altercație cu principele de Galles, să denote că așa cum există o regalitate a coroanei există și una a scenei.

S-a spus că Al. Dumas, ca dramaturg, a fost mai mult un om de instinct decît unul de reflecție. Afirmatia are în ea părți de adevăr; în totul, însă, ar fi mai greu să i se dea dreptate. În tumultul imaginației sale — tumult ce reflectă furtunoase întreprinderi de idei și influențe din epocă — se înscriu și asimilări ori macerări tăcute, liniștite, purtînd pe ele o pecete gînditoare. În *Antony* — de exemplu — stăruiesc scene byroniene; în *Richard d'Arlington* — amestec profund de cruzime și emoție, în ultimă instanță satisfacție dată sentimentului moral — există și vibrează prelungiri shakespe-reane; în *Contele Hermann (Le comte Hermann)* — curaj, loialitate, devotament, castitatea unei femei, suflete ce știu să se dăruiască, drama unor tineri trebuind să plătească prin moarte cruzimea de a fi trădat pe binefăcătorul lor — recunoaștem accente și pătrunderi schilleriene; în *Lorenzino*, preocupări asemănătoare cu acelea ale lui Musset în *Lorenzaccio*-ul lui; în *Carol al VII-lea la marii săi vasali (Charles VII chez les grands vassaux)*, mari tablouri de viață, reconstituiri, frescă de evenimente și moravuri, toate acestea în manieră asemănătoare cu ceva din romanele istorice ale lui Walter Scott ș.a.m.d. Trebuie să admitem că în aceste preluări ori influențe nu putea să dicteze doar un simplu instinct; neapărat, ele erau și produsul unei atitudini reflexive, cu selectări și filtrări din cultura vremii.

În generația sa de romantici, Al. Dumas nu poate fi numărat printre teoreticieni. Ca practician romantic, însă, locul lui avea să se dovedească revelator. Ii lipseau multe trăsături din acelea care pot defini pe un adevărat literator; ca om de litere, însă, a fost deosebit de activ și eficace. Știa să stîrnească interes și curiozitate; să țină sala în emoție; să gradeze episoadele în mersul acțiunii; să încheie fiecare act și să încheie piesa în general cu o frază memorabilă; să îm-

prospăteze, în atmosfera vremii și în cugetele spectătorilor, interesul pentru teatru. A contribuit în mod hotărîtor ca tragedia să fie dislocată de pe vechile ei socluri și ca sufragiul sentimentului comun să fie captat înspre modelul melo-dramatic.

3. VICTOR HUGO

În ce măsură, Victor Hugo*, teoreticianul din *Prefață*, s-a confirmat pe sine și în opera sa dramatică?

Din punct de vedere teatral, *Cromwell* — s-a arătat anterior de ce a fost un eșec. Adevărata carieră de dramaturg a lui Victor Hugo datează de la *Hernani* încôace (1830). Comentatorii s-au întrebat în mod insistent: trebuie să judece opera drept o dramă propriu-zisă ori mai degrabă s-o considere un poem? Acțiunea se desfășoară în Spania la începutul secolului al XVI-lea. Unul dintre eroi, Don Carlos, este viitorul rege Carol Quintul. Evenimentele — pe Dona Sol o iubesc în același timp trei bărbați: Don Carlos, tutorele și unchiul ei Ruy Gomez, proscrisul *Hernani* — sînt pe de-a-ntregul inventate. Personajele nu au statură sigură; cel mult, o au parțial. Episoadele acțiunii par puse cap la cap; nu au acea înlănțuire interioară capabilă să le imprime realitate și varietate. În ce privește deznodămîntul, și acesta

* A trăit între anii 1802—1885. De la început, s-a afirmat în literatură ca un spirit independent, cu preerință pentru scriitorii de atitudine și pentru operele lor. Primele volume de poezii (*Ode și poezii diferite*, *Ode și balade*, *Orientale*) anunțau tendințe și trăsături pe care poetul avea să le reia în dramele sale: liberalism poetic, fantastic medieval, reconstituiri istorice, aplecări intense spre pitoresc și culoare. Teatrul său — parte integrantă într-o operă vastă reflectînd marile frământări și opțiuni ale epocii — reprezintă atît un mesaj de artă cît și o imensă militanță de ordin umanitar.

Adesea, s-a pus în circulație ideea că Victor Hugo ar fi prin excelență un poet sonor, lăsînd ca declamația retorică să treacă înaintea sentimentelor autentice. Trebuie, totuși, ca judecata noastră să nu se lase influențată de această aparență. Victor Hugor, ca poet, își resimțea o misiune; se considera în serviciul unei cauze comune; înțelegea să aducă în simțirea semenilor săi glasul tainic al unei predestinări superioare. Or, prin natura și destinația lui, un asemenea mesaj impunea să fie rostit într-un limbaj înalt, cu tonuri patetice și chemări încărcate de vibrație.

este forțat, sinistru, într-un chip făcînd ca admirația posibilă pentru unii eroi sau unele situații să se alunge, lăsînd în locul ei un sentiment de perplexitate și descurajare. În schimb, piesa abundă în străluciri poetice, în desfășurări de măreție retorică, în jocuri scilpitoare de rime și ritmuri, în alăturări patetice de contraste, în imagini respirînd pasiune și elanuri, în desfaceri curajoase de vechea estetică a genului, în avînturi tinerești, toate acestea de natură să creeze spiritualmente atmosferă și incantație de poem.

În *Regele petrece* (*Le Roi s'amuse*, 1832), de asemenea, se pledează pentru o reabilitare. Triboulet, bufonul regal, este gata să slujească oricîte infamii ale stăpînului său regal. Totuși, pentru că acest monstru își iubește cu sălbăticie fiica, poetul se străduiește să-i împrumute o frumusețe sufletească, să-l salveze moralmente. Piesa a trezit proteste și rezistențe, atît cu privire la arbitrariul tîmei și la inconsistența personajului, cît și la implicațiile ei morale. A întîmpinat și dificultăți administrative. Reuniți în consiliu miniștrii regelui au cerut să se ia măsuri împotriva unei piese care prin subiectul tratat ar putea „să propage regicid și desfrînare”.

Prefața la *Lucreția Borgia* (1833) este și ea caracteristică. Poetul a simțit nevoia să reînnoiască declarația sa de principii. Fie și o diformitate morală cît de hidoasă, dacă ajunge ca vreodată să fie străbătută de un sentiment pur, devine în măsură să producă sublimare sufletească, să capete o anume frumusețe, în orice caz să conducă spre convertire în forme de umanitate. Gennaro, după ce refuză otrava pe care Lucreția i-o întindea din pornire de răzbunare, o ucide. Aceasta, însă, nu-și va da sfîrșitul, înainte de a striga asasinului că îi este fiu. Maternitatea, aici, este în așa fel prezentată încît moralmente să poată aduce eroinei o absolvire. După cum era de așteptat, piesa a trezit critici și reacțiuni severe. Între altele, mai ales, se reliefa această obiecțiune: ne putem întrebă dacă o maternitate ca aceea a eroinei din piesă, practică pe ascuns, în condiții de sfidare a regulilor morale, poate cu adevărat să purifice. Și, apoi, concluzia observației: important este ca opera de teatru să edifice în mod durabil, nu să producă în cugetele spectatorilor derută, perplexitate ori simplă emoționare de moment.

Maria Tudor, și această dramă, avea să constituie o demonstrație. Aflăm din prefață ce exista în intenția autorului : să prezinte un vast amestec de fapte și trăsături din acelea ce pot intra în cuprinsul și în curgerea vieții — rîs, lacrimi, bine, rău, înălțimi, scăderi, fatalități, semne ale Providenței, geniu, hazard, lume, natură — toate îndreptățite ca prin împlinirea lor să capete un aer de măreție. Posteritatea, în genere, judecă această operă cu severitate. Poetului i se iartă greu și adesea nu i se iartă aproape deloc, că pentru a-și justifica și pentru a-și aplica sistemul a consimțit să treacă ușor atît peste adevărul istoric al evenimentelor cît și peste adevărul uman al personajelor.

În *Ruy Blas* (1838) — după experiențe anterioare, primite cu îndoială de către publicul vremii — Victor Hugo avea să revină la forma versificată. Subiectul, văzut din afară, este grandios. S-a demonstrat, adesea, că dintre toate piesele autorului aceasta este poate cea mai puțin verosimilă și cea cu cele mai multe defecte de construcție. Faptul, însă, nu a împiedicat ca sub raport poetic să fie scînteietoare și ca pe scenele de teatru să cunoască triumfuri. *Ruy Blas*, un simplu valet, se îndrăgostește de regină și este iubit de aceasta ; ajunge prim-ministru ; dobîndește autoritate, prin inteligență și competență ; aspiră să redea Spaniei strălucirea pe care o avusese în trecut. Devine în măsură să lupte cu nesfîrșite forțe adversare, nu însă și cu Don Salluste, singurul om care îi cunoștea secretul și din a cărui trădare avea să i se tragă sfîrșitul.

Cariera de poet dramatic a lui Victor Hugo s-a încheiat, nu fără o tulburătoare dezamăgire a acestuia, prin eșecul suferit de *Burgravii* (*Les Burgraves*), la Comedia Franceză, în ziua de 7 martie 1843. Și în cazul acestei piese, este greu de precizat dacă avem de-a face cu o dramă istorică în regulă sau mai degrabă cu un poem dramatic. Ideea i-a fost inspirată de privestea ruinelor feudale, în cursul unei călătorii a poetului pe malul german al Rinului. Cadrul — ev mediu german, un amestec pitoresc de legendă și istorie, tablouri cu reconstituiri de viață cavaleriească avînd în centrul lor figura de monarh a lui Frederic Barbarossa — are înfățișări și proporții de epopee. Sub raport poetic, *Burgravii* conțin pagini de remarcabilă frumusețe. Dacă totuși piesa a căzut, e și pentru că publicul vremii începea să dea semne

de oboseală față de o mișcare tinzând vizibil spre repetiție, spre mecanicism estetic, spre construcții fastidioase. Propriu-zis, această cădere începuse mai demult; se pregătea — am spune — cu fiecare din dramele anterioare. De fapt, principala explicație stă în obstinția poetului de a fi rămas la procedeele sale: personaje inventate și pierzându-se tot timpul în declamații răsunătoare, situații istorice arbitrare, exces de sonorități verbale, idealizări duse dincolo de marginea acceptabilității, pledoarii pentru teme sau visări personale, antiteze construite programatic, stăruiți în efecte sau în situații absurde de melodramă, etalări ostentative ale suferinței ori ale lugubrității, revolte devenite aproape sistem, lovituri senzaționale de teatru.

Și în teatrul lui Victor Hugo, elementele de melodramă abundă. Acțiunile se petrec în spații de natură să incite imaginația, să procure senzații tari, să întrețină porniri de revoltă socială, să inspire gesturi retorice. De aici, o întreagă arhitectură pusă în sarcina scenografiei: palate, săli somptuoase, galerii, cavouri, porți secrete, arcade, închisori, ferestre zabrelite, intrări și coridoare misterioase. De aici, de asemenea, o seamă de detalii vestimentare, fie pentru a desemna eroi, fie pentru a ascunde intenții și priviri trădătoare: pelerine, falduri, pălării cu borduri largi, măști, cagule. Capitolul recuzitei, și acesta, se anunță încărcat de accesorii: portrete de familie, medalioane, panoplii, armuri, săbii de Toledo, pumnale, sicrie, saci de culoare închisă trebuind să ascundă în ele cadavre ș.a. În plus, un bogat rețetar farmaceutic: pilule misterioase, narcotice, otrăvuri de diferite grade și naturi, de la unele cu efect imediat pînă la altele de acțiune treptată ori întîrziată.

Acestea, însă, sînt doar date exterioare. Primordial, este să deslușim ce se află la temelia lor. Din acest punct de vedere, dramele lui Victor Hugo ne pun în fața unor situații contrariante, asupra cărora s-a dezbătut și continuă să se dezbată critic.

Iată, mai întîi, o stăruire a personajelor în atitudini și hotărîri absurde. S-ar spune că personajele în cauză se îndepărtează cu voie, obstinant, atît de ordinea naturii cît și de logica lucrurilor. Între ceea ce aceste personaje gîdesc, și ceea ce înfăptuiesc propriu-zis, apar nepotriviri neverosimile, de neînțeles, greu de acceptat. Ne-am fi așteptat

— de exemplu — ca Ruy Blas, din moment ce avea toată puterea în mînă, cînd ştia bine că actele lui sînt ascultate şi se bucură de prestigiu, să-l reducă pe Don Salluste, un dizgraţiat, la tăcere. Or, dimpotrivă, nu a făcut-o ! A plecat capul, a pus parcă un gol între el cel de pînă atunci şi cel de acum. Nimic mai firesc, de aceea, decît ca judecata critică să se întrebe : ce anume a gîndit autorul, şi ce anume a urmărit, cînd pe atît de neaşteptate şi-a transformat radical personajul, smulgîndu-l dintr-un principiu interior care pînă atunci îi constituise înşăşi raţiunea lui de a fi ?

Personajele vorbesc mult ; sînt neconţenit în agitaţie ; în situaţii de ameninţare ori de iactanţă, ca şi în altele contrarii de ingenunchere şi implorare, recurg cu uşurinţă la gesturi largi, spectaculoase. Fie şi în împrejurări ori pentru fapte minore, par gata să încrucişeze spada ori să facă să lucească lama pumnalului. Tonul, în genere, este declamatoriu. Abundenţă de exclamaţii şi interogaţii. Tiradele, adesea, se întind pe pagini întregi. Monologurile, parcă, tind să strivească dialogul. Lucruri simple, din cuprinsul obişnuit al vieţii, la îndemîna înţelegerii curente, sînt spuse tronant, emfatic. Apeluri sonore, ameninţări, blesteme, rechizitorii, invective ; toate acestea se revarsă în cascade. Acţiunea, astfel, este împinsă în umbră ; retorica textului, cu alunecări inerente în rodomontade şi locuri comune, pare a-şi întinde stăpînirea peste tot.

Iată încă un capitol — acesta, al excesului declarativ — asupra căruia, adesea, conştiinţa critică s-a pronunţat cu necruţare. Întrebările criticii, în cazul de faţă, răsună scrutător şi răspicat. Nu cumva ne aflăm într-o beţie formală, de natură să bareze drumul spre esenţe şi să le împiedice acestora funcţionarea ? Cîtă utilitate pot avea şi pot reprezenta cuvintele, dacă fondul de fapte şi fondul de viaţă pe care ar trebui să se sprijine sînt lăsate în subordine ? Şi, mai ales : într-un asemenea context, dominat de explozii ori demonstraţii verbale, cît loc ar mai putea să rămînă pentru studiu de sentimente, pentru adevărul uman, pentru sinceritatea simţirii ? Declamaţia, oricît de abil şi de sugestiv ar fi condusă, este oare în măsură să redea dramatismul autentic al situaţiilor şi să creeze momente de certitudine în starea de spirit a spectatorilor ? În preferinţa scriitorului pentru intrigi senzaţionale şi lovituri de teatru, apar situaţii

ca acestea : coincidențe, întâlniri neașteptate, recunoașteri emoționante, regăsiri la capătul unor peripeții îndelungate. Se recurge curent la deghizări și trucuri : mantia de pelerin adăpostește un bandit ; sub înfățișare de cerșetor, intră în scenă un împărat ; sub această privire candidă ca de fată tânără se ascund de fapt jocuri și perfidii de curtezană. Antiteza, cu atît mai apăsătoare, întreține asemenea situații și le dă amploare. Avem de-a face, în realitate, cu ceva mai mult decît cu un procedeu ; antiteza intră în însăși structura dramei hugoliene, se confundă cu aceasta. Exprimă ceva fundamental din chipul cum scriitorul concepe și vede umanitatea. Sublimul și grotescul sînt puse să stea împreună ; de asemenea : tinerețea și bătrînețea, virtutea și turpitudinea, viciul și onestitatea, suveranul și omul de rînd, intriga și bună-credința.

Această antiteză — pe care unii cercetători o socotesc de „gradul întâi” — pune în cauză personaje diferite. I se asociază și o alta — aceasta, de al „doilea grad” — privind trăsături de caracter înăuntrul aceluiași personaj. În trupul său diform de estropiat, Triboulet, bufonul regelui, poartă un suflet capabil de nesfîrșită duioșie paternă. Maria Tudor, pe cît este de regină, tot pe atîta poate fi și femeie, gata să sacrifice rațiunea de stat pentru ca în schimb să-și apere iubirea. Hernani, banditul, poate gîndi și se poate purta ca un cavaler. Marion Delorme, curtezana, se va transforma sufletește, sub imboldul salutar al dragostei. Ruy Blas, valetul, are calități intelectuale și morale în măsură a-i conferi statura omului de stat.

Și în legătură cu această chestiune, scriitorul avea să devină vulnerabil. Există antiteze și antiteze ! Unele, desigur, intră în mersul dialectic al lucrurilor ; ca atare, își au partea lor firească de adevăr și legitimitate. Altele, însă, sînt voite ; încearcă să se supună unui sistem ; sînt concepute și construite convențional. Antitezele de felul celor amintite mai sus sînt din categoria acestora din urmă. Pentru moment, s-ar putea ca spectaculozitatea lor să placă ; dar, îndată după aceea, le vom simți convenția și artificiozitatea. În cadrul lor, devine greu, mai bine zis devine de-a dreptul imposibil, ca psihologia personajelor să-și poată păstra mobilitatea și articulațiile necesare. Ne explicăm, astfel, pentru ce personaje ca Didier (în *Marion Delorme*) sau ca Hernani, primul cu

aerul lui fatal de făptură „funestă și blestemată“ (*funeste et maudit*), celălalt ca „om al nopții“ (*d'homme de la nuit*), purtător peste tot de nefericiri și anateme, rămân fixați pe toată viața într-o formulă statică; o formulă în care nimic — nici rațiune, nici sentimente, nici diferite alte împrejurări din curgerile existenței — nu ar mai putea să schimbe ceva. Până la un punct, această trăsătură de fatalitate intra într-o formulă sufletească la modă a eroului romantic; nu mai puțin, totuși, era în joc și o trăsătură temperamentală proprie scriitorului, de altminteri o trăsătură puțin fericită în ce privește concepția și construcția dramatică.

În ce chip și în ce măsură, în dramele sale, Victor Hugo a ținut seama de adevărul istoric? Și această chestiune, aproape de regulă, s-a aflat în obiectivul criticii. Concluziile, de cele mai multe ori, nu sînt tocmai în favoarea scriitorului. Victor Hugo, în mod insistent, ținea să afirme că a mers la izvoare, că a procedat cu documentul în față, că sentimentul exactității l-a stăpînit întotdeauna. Dar, în genere, acestea sînt declarații primite cu îndoieli și rezerve. I se recunosc, într-adevăr, preocupări de amănunt factic, de culoare, de ambianță și suprafață istorică; nu i se recunosc, însă, și adînciri de fond, pătrunderi în esențe. Faptul că în unele monologuri ale personajelor apar precizări și date materiale de politică, de finanțe ori de acțiuni militare nu conving; rămîn simple plăceri de erudiție factice; nu intră și în mesajele umane ale procesului dezbătut. Scriitorul — s-a spus — rămîne mai mult în decorul istoriei; nu intră și în materia de adîncime a acesteia.

Diferite atitudini critice merg cu îndoiala lor și mai departe. Au sentimentul că Victor Hugo s-a slujit de istorie, nu atît din respect și din interes spiritual pentru valorile intrinseci ale istoriei, cît pentru vanități exterioare, înfrumusețări grandilocvente, producere de efecte, succese, de popularitate. Personajul Cromwell — de exemplu — este mai mult un personaj împrumutat ori un personaj placat decît unul viu și real. Ar fi trebuit să ne poarte în ambianța secolului al XVII-lea, cînd istoricește a trăit efectiv; ori, așa cum apare în drama ce-i poartă numele, seamănă mai degrabă cu un erou romantic din preajma anului 1830.

Se ridică și alte întrebări. De ce, oare, atîta demonstrație declarativă și mai ales atîta desfășurare de gesturi materiale?

în speță : suferinți fizice, acte de tortură, convulsii agoni-
nice, amenințări cu moartea, implorări tragice, momente fă-
cute parcă să sfîșie cugete și inimi, toate acestea aduse efec-
tiv pe scenă, înfățișate direct și necruțator spectatorilor. Era
de la sine înțeles ca în aceste condiții comparația cu proce-
deul clasic să revină pe multe buze și să fie invocat adesea.
În vreme ce vechea tragedie impunea ca faptele crude și
sfîșietoare să se petreacă departe de privirile spectatorilor,
așa încît emoția acestora să fie predominant morală, în
noua dramă, dimpotrivă, se pune accent pe strigătul cărnii,
sînt puși la încercare nervii celor din sală, se dă prioritate
momentului senzațional. Adversarii mișcării nu puteau pierde
ocazia de a se adresa contemporanilor în mod întrebător :
în care din aceste două ipostaze există mai multă artă, mai
mult adevăr uman, mai multă putere de comunicare cu sen-
sul înalt al vieții ?

Ideea de revoltă străbate ca un fir roșu conducător în-
treaga dramaturgie hugoliană. Pare aproape o regulă, ca
scriitorul să protesteze împotriva autorității, a puterii consti-
tuite, a guvernărilor în general. O parte din temeiurile acestui
fapt țineau de evenimente și stări de spirit prezente în at-
mosfera politică și socială a epocii ; o altă parte reflectă
înclinații temperamentale și forme de gîndire ale scriitorului.
Asupra acestora din urmă, mai ales, continuă să stăruiască
opinii și atitudini divergente.

Iată, mai întîi, cîteva ilustrări. Carol Quintul, suveranul
care proclama cu orgoliu că „în imperiul meu soarele nu
apune niciodată“, este înfățișat într-o postură delicată, încer-
cînd pe furiș, noaptea, aventuri amoroase. François I-ul,
rege al Franței, este și el în căutare de asemenea aventuri în
locuri rău famate. Ludovic al XIII-lea, monarh care în îm-
prejurări cruciale ale Franței a înțeles că rațiunea de stat
trebuie să primeze asupra altor considerente, este privit cu
pornire, este socotit incapabil și aproape imbecil. Tot așa, și
cu Richelieu : îi sînt scoase în evidență cruzimi și acte de
intoleranță ca deținător al puterii, dar nu se rostește nici
un cuvînt și despre alte aspecte ale guvernării sale. În speță :
și despre marea politică dusă de cardinal în interesul țării,
și despre chipul cum a asigurat Franței o doctrină de stat,
o administrație civilă, o putere militară și un nou prestigiu
european.

Exemplele de felul celor de mai sus se pot înmulți. Cu fiecare din acestea, s-au născut obiecții, nedumeriri, controverse, câteodată și proteste în regulă. Ce fel de patriotism poate fi acesta, și la ce ar putea să ducă în conștiința comună, dacă sînt puse în cauză numai umbrele faptelor, nu și luminile acestora? Și, de asemenea: cîtă autoritate intelectuală ar putea să existe într-o filozofie a istoriei dispusă să privească evenimentele doar în înfățișarea lor imediată, printr-o prismă de moment, nu și în cauzalitatea de care au depins și în finalitatea ce le stă înaintea?

Fără îndoială, toate aceste puneri în discuție își au partea lor de însemnătate; ele alcătuiesc un capitol de estetică și de istorie literară, pe lîngă care nu am avea dreptul să trecem cu vreo minimalizare ori alta. Nu înseamnă, totuși, că aceasta ar trebui să conducă înspre amendarea și cu atît mai mult înspre respingerea operei. Indiferent cîtă justete ar exista în observațiile amintite, și oricîte avertizări ar putea să impună judecății noastre literare, opera rămîne impresionantă și autorul ei ni se revelează drept un gigant.

În primul rînd, trebuie să avem în vedere marele ei lirism. În *Hernani*, totul răsună ca un imn închinat iubirii și tinereții. Dragostea Marionei Delorme pentru Didier are în ea castitate și un adevăr sufletesc perfect limpede. În sinea lor, personaje ca Triboulet și Lucretia Borgia nu adăpostesc numai gînduri tulburi și infamii; dovadă vibrația de părinte a celui dintîi, pasiunea maternă la cealaltă. Preferința scriitorului pentru forma versificată confirmă și întărește această nevoie de cufundare în ambianță lirică. În egală măsură — am putea spune — este și o nevoie a personajelor, ele însele. Majoritatea acestor personaje trăiesc cu fervoare; au în ele un patos romantic. Își strigă patetic iubirea; își făuresc visuri; pun foc și pasiune în ceea ce întreprind; străbat în taine îndepărtate ale trecutului; o fibră eroică, în cugetele lor, vibrează tot timpul; se dedică cu dăruire cauzelor pe care le slujesc; înfruntă sau contemplă misterul adînc al morții... Se înțelege de la sine că un limbaj obișnuit, teatral, nu ar fi putut să cuprindă și să redea firul acestor gînduri și simțăminte. Neapărat, veșmîntul lor expresiv trebuia să fie unul de elan interior, de lumină putînd să se propage pînă departe, de sărbătoare. Ce a urmat, constituie în dosarul romantic un fapt vrednic de reținut: atîtea per-

sonaje hugoliene, chiar dacă sub raport psihologic prezintă trăsături contestabile, ele rămân totuși în picioare, pot să exprime viață și umanitate, prin lirismul lor înnobilator, prin imanența lor poetică.

Lirismul dramelor hugoliene nu rămîne singur ; i se asociază, structural, și un puternic fond epic. Sub unghi strict istoric, într-adevăr, reconstituiriile scriitorului denotă părți și includeri arbitrare ori subiectivizante. Au însă și ceva de natură să le impună, să le salveze : suflul lor epopeic. Desfășoară înaintea ochilor noștri imagini și perspective de frescă : Germania feudală (*Burgravi*), Europa în perioada urcării pe tron a lui Carol Quintul (*Hernani*), Franța în timpul regilor François I-ul și Ludovic al XIII-lea (*Marion Delorme*, *Regele petrece*), Italia în vremea Renașterii (*Lucreția Borgia*), Anglia frământată de lupte religioase (*Maria Tudor*, *Cromwell*), Spania într-o fază de crepuscul a vechii ei hegemonii (*Ruy Blas*). Civilizații dispărute, alături de altele în plină eflorescență, sînt evocate viu, pitoresc, uneori tumultuos, într-un amestec delicat și complex, solicitîndu-ne deopotrivă atît reflecție cît și evadare imaginativă. Simțim, la un moment dat, că nu exactitatea materială este ceea ce poate da mai multă autenticitate faptelor, ci tensiunea lor umană, o forță a lor dinlăuntru, implicit și voința acestora de a se încorpora în valori poetice.

Teatrul lui Victor Hugo : un teatru, într-adevăr, cu invenție psihologică săracă ori defectuoasă ; cu personaje tratate simplificator, în stil de melodramă ; cu recurgeri factice și oarecum facile la aniteze răsunătoare ; cu procedee retorice ; cu trucuri senzaționale și cu mașinării de scenă menite să uimească ; de asemenea, un teatru din al cărui vast repertoriu doar două-trei piese mai pot înfrunta gustul dramatic modern. Totuși, un teatru mare, prin ceea ce a putut să determine și să înscrie. A dat, într-o epocă de cotitură și de transformări puternice în materie, măsuri și direcții cardinale ; a impus mișcarea de teatru în programele de reformă ale epocii ; a încarnat ideea de libertate, definind astfel și o prezență estetică în filozofia socială și politică la ordinea zilei ; a reprezentat o piatră unghiulară în procesualitatea generală a fenomenului romantic ; a constituit un catehism și un model de urmat pentru teatrul romantic din mai multe țări europene.

4. ALFRED DE VIGNY

Contemporan cu Al. Dumas și cu Victor Hugo, ambii purtători de steag și șefi recunoscuți ai mișcării romantice de teatru, Alfred de Vigny* ocupă un loc caracteristic în cel de-al doilea eșalon al acestei mișcări. Mai precis : pe aceeași linie de viziune și reformă doctrinară, dar cu mai pronunțat simț psihologic în ce privește personajele, cu mai multă implicare filozofică, desigur și cu mai multă apropiere de situații existente ori posibile în realitatea imediată.

Inițial, scriitorul se vedea, cu discreție și modestie, un adaptator în Franța al operei shakespereane. Operă — adăugăm — pe care o considera drept sursă de adevăruri durabile și pentru care nutrea un mare și puternic sentiment admirativ. În prefața la o traducere a lui *Othello*, găsim în spiritul acestui sentiment o seamă ilustrativă de postulări teoretice. De ce — se întreabă scriitorul — atîția autori se înverșunează să folosească în teatru un vocabular vetust, cu pretenții de noblețe și de tradiție consacrată ? De ce, în piese cu caracter modern, se stăruiește în perpetuarea de expresii și forme stilistice împrumutate de la clasicii greci și latini ? De ce, în loc de o vorbire sinceră, naturală, autorii amintiți preferă să rămîină legați de mijloace apuse, ieșite din raza simțirilor și azeziunilor curente ? Este timpul, deci, ca noua tragedie să reflecteze la modificări în consecință. Și anume : trebuie ca noul teatru să îmbrățișeze tablouri de viață capabile să oglindească sentimente comune ; tablouri în care împletirea de situații dramatice cu altele comice să devină posibilă ;

* Alfred-Victor, conte de Vigny, a trăit între anii 1799—1863. Aparținea prin tradiție de familie carierei militare. Totuși, în 1828 a părăsit această carieră, pentru a se destina literaturii. Marea sa operă poetică este reunită în două culegeri celebre : *Poèmes* (1822) și *Poèmes antiques et modernes* (1826). Romanul istoric *Cinq-Mars* (1826) i-a adus și celebritate, și adversități critice. I s-a obiectat tendința de a minimaliza pe Richelieu, pentru că în schimb să procedeze exaltant în ce privește victimele acestuia. Au urmat scrierile : *Stello* (1832) și *Servitude et grandeur militaire* (1835). Un episod detașat din *Stello* avea să devină piesa *Chatterton*, principală sa realizare dramatică. Deznodămîntul prin sinuciderea eroului a produs în epocă un răsunet aparte, însoțit cu proteste în presă, în parlament și în mai multe cercuri literare. *Les Destinées*, publicată postum (1864), cuprinde poeme filozofice de mare tinută ca înălțime de gîndire și sentiment.

tablouri în care personajele să se poată desfășura cu plinitudinea resorturilor și trăsăturilor lor constitutive.

În 1821, pe scena teatrului Odéon din Paris, s-a reprezentat *Mareșala d'Ancre* (*la Maréchale d'Ancre*). De astă dată, nu o adaptare, ci o piesă originală în toată puterea cuvîntului. În galeria de personaje, individualitățile sînt desenate cu putere și necruțare. În speță : Isabelle Montin, o devotă și totuși o sîlbatecă moralmente, îndrăgostită și geloasă, dar fără ca în aceste trăsături să străbată și vreo undă de umanitate ; Concini, pavyenit și insolent ; Luynes, om lipsit de orice interioritate sufletească. Mareșala, eroina principală, prezență asemănătoare în contextul uman descris ; o urmărim urcînd pe eșafod, cu sentimentul că aceasta era soarta pe care ea însași și-o pregătise cea dintîi, pe care o merita de fapt. Piesa, deși bine gîndită și bine condusă dramatic, a fost primită cu răceală. S-a și spus, chiar cu asprime : nimic, în țesătura ei de situații repulsive, nu era de natură să emoționeze. Piesa nu a cunoscut nici pe departe ceea ce se poate numi un succes de public ; în mod evident, însă, a înregistrat unul de stimă. Se aprecia, anume, străduința scriitorului ca în revărsările de imaginație și de îndrăzneală adesea diletantice ale revoluționarismului romantic să se vină cu ponderea unor elaborări mai sobre, mai conștiințioase, mai motivate interior.

Consacrarea lui Alfred de Vigny ca dramaturg datează din 1835, cînd prin *Chatterton*, după cum s-a spus capodoperă de „grație și sensibilitate“, avea să obțină pe scena Comediei Franceze unul din succesele memorabile ale acestei instituții. Un succes asemănător ca amploare cu cel din seara *la Bataille d'Hernani*, dar cu înțelesuri și semnificații diferite.

Subiectul piesei reconstituie un capitol — de fapt capitolul ultim, cel crucial — din viața poetului englez Thomas Chatterton (1752—1780). Acțiunea este simplă ; decurge, nu cu desfășurări exterioare, ci cu predominantă interioritate. În centrul ei se află două caractere bine conturate : poetul, încă un adolescent, și o femeie îndrăgostită de acesta, cu o pornire curată de afecțiune aproape maternă. Amîndouă personajele, însă, sînt predestinate suferinței. Vor sfîrși, strivite de mentalități înconjurătoare și de o societate înecată pînă la intoleranță în prejudecăți și convenții. Dar acțiunea, aceasta în sine, contează relativ puțin ; ceea ce justifică rostul

piesei, dîndu-i statură dramatică și ideatică, sînt tezele incluse în ea, protestul moral și pledoaria întreprinsă de scriitor.

Iată, mai întîi, personajele. Fiecare din acestea, în afara firii proprii, încarnează trăsături ce ilustrează mentalitatea societății în cauză și pot sluji autorului drept argumente pentru demonstrația sa. Kitty Bell, făptură pură, imagine a virtuții și a puterii de sacrificiu, este îndrăgostită de poet cu o pornire clară, naturală, generoasă, expresie a sensibilității sale. John Bell, soțul, negustor bogat, este violent și tiranic, atît prin natura lui ca om cît și prin ceea ce își atribuie ca importanță și autoritate maritală ; stăpînit de interese și lăcomii fizice, pare predestinat să distrugă tot ce este sau ar putea să devină visare. Lordul Beckford afișează permanent un aer de bonomie surîzătoare ; este o mască, totuși, în dosul căreia se ascund trăsături vanitoase și înclinații de intoleranță ale castei sale. Există și un personaj pe care diferiți comentatori sînt dispuși să-l considere drept purtătorul de cuvînt al scriitorului. Este pios, indulgent, iertător ; se roagă pentru mulți ; asistă la tot ce se petrece în jurul său ; înțelege cu pătrundere totul, dar nu intervine niciodată pentru a schimba într-un fel sau altul mersul lucrurilor.

Aceste personaje, toate, intră în contextul social și psihologic în care se va petrece drama de viață a personajului principal. Cine este acest personaj ? Chatterton este poet, cu scrieri de geniu. Încă de pe acum — nu are decît optsprezece ani — resimte freamătul încărcat de neliniștite voluptăți ale celebrității. Deslușim în ființa lui interioară trăsături ce-l așază într-o familie de romantici ; Werther și eroii byronieni îi pot fi deosebit de aproape. Ceva, ca de suferință și fatalitate, îl stăpînește tot timpul. Are impresia că puterea lui de rezistență îl părăsește. Simte că de pretutindeni îl pîndesc tristeți și reminiscențe tăcute împotriva cărora nu poate lupta. Crede că dușmanii lui, pe care nu-i numește efectiv, sînt mulți ; îi confundă cu soarta lui, aceasta însăși. Îl încearcă, uneori aproape obsedant, gîndul sinuciderii. Pe cît de precoc, tot pe atîta, se dovedește și orgolios. Față de oameni, adesea, își ia tonuri de superioritate. În stil asemănător, azvîrle anateme asupra întregii societăți.

Mulți, în jurul său, nu-l iubesc ; unii, chiar, aproape că-l urăsc. Fie și aceia care ar vrea să-i devină prieteni, nu-l înțeleg și nu ajung să-l cunoască îndeajuns pentru ca buna

lor intenție să se poată realiza cu adevărat. Societatea, cu suficiența ei clădită pe criteriile banului, nu-i iartă sărăcia; pare dispusă, mai degrabă, să-l persecute pentru aceasta. Nu-i sare în vreun ajutor; dimpotrivă, în mod voit, ca și în mod inconștient, îl lasă să se prăbușească. Chatterton nu înțelege să recurgă la împrumuturi umilitoare; refuză să implore bunăvoința distantă și condiționantă a editorilor; nu-și recunoaște destulă putere pentru a înfrunta insultele calomniatorilor. În fața acestor situații, alege refugiul suprem; preferă să-și ardă manuscrisele și să-și pună capăt zilelor.

Principala semnificație a acestei drame privește felul cum Alfred de Vigny vedea condiția poetului în societatea modernă. Socotea, anume, că poetul este o ființă aparte; ar fi și nefiresc, și nedrept, a-l judeca după criterii și măsuri obișnuite. El este *altceva*, chiar în raport cu omul de litere sau cu scriitorul recunoscut, consacrat. Făptura intimă a poetului se constituie din neliniști, din stări greu de caracterizat dintr-o dată, din reacțiuni imprevizibile, din ceea ce în momente de grație îi dictează misterul de nepătruns al inspirației. Nu i-am putea cere să privească lucrurile cu ordinea și luciditatea noastră, ale celor mulți. De atâtea ori, poetul nu-și dă seama încotro se îndreaptă ori ar putea să se îndrepte; nu arareori, pentru ca arta lui să poată funcționa, este nevoie, nu să întreprindă ceva practic, ci dimpotrivă să-și simtă libertatea ca eventual să nu facă nimic. Făptura lui este fragilă; s-ar putea ca și o infimă atingere s-o descumpănască și s-o prăbușească total. Zadarnic, deci, i-am impune să ia aminte la date și rigori ale realității, din moment ce întreaga lui alcătuire sufletească este dominată de imaginație, cu zborurile de nestăpînit ale acesteia.

Privite de departe, cu ochiul rece al observatorului sistematic, s-ar putea ca aceste trăsături să pară capricii, rătăcirii, elucubrații, exaltări, deliruri ale subiectivității. Alfred de Vigny, însă, nu se raliază acestor păreri. Acordă trăsăturilor amintite o justificare: ele dau poetului putința de a fi el însuși, de a proceda în libertate la împlinirea misiunii lui. „Acolo, în intimitatea minții sale în flăcări, se formează și crește ceva asemănător unui vulcan.“ Din nefericire, între această misiune spiritualizată a poetului și societatea clădită pe interese materiale există un antagonism profund, uneori cu urmări de-a dreptul tragice. Există în această societate

opacități și rezistențe față de ceea ce poetul ar vrea să viseze ori să gîndească, împotriva cărora acesta simte că nu poate da lupte; dezamăgit, cu amărăciuni în cugetul său grav rănit, poetul alege renunțarea și neantul.

Pe scena franceză, ca și pe multe scene din lume, piesa lui Alfred de Vigny continuă să se impună. Trezește respect, considerație puternică, admirație; nu tot pe atîta, însă, și adeziune afectivă. De ce? Explicația, aici, lasă porți deschise. Poate că eroul împinge prea departe orgoliul lui insociabil; poate că pentru ideea de misiune a scriitorului, ca și pentru aceea privind îndatoririle societății față de aceasta, ar trebui să se militeze și cu mijloace de compromis și conciliație, nu numai cu proteste, cu indignări filozofice, cu rechizitorii. Într-adevăr, vocația poetică poate avea caracter vulcanic; nu este mai puțin adevărat, însă, că pot exista cu tot atîta rost, și cu tot atîta farmec, și naturi poetice calme, liniștitoare, cu înțelegere pentru omenescul nostru natural, ferite deci de orgoliile ori nefericirile izolării.

Teatrul lui Alfred de Vigny include și el declamații, tirade, pledoarii, unele din acestea provenind din temperamentul și voința argumentativă a scriitorului, altele urmînd partitura romantică a vremii și înscriindu-se în aceasta. Trebuie să le avem în vedere, dar nu pentru a face din ele piedici în judecarea finală a operei ca atare, ci tocmai pentru a ne situa în integralitatea ei de semnificații. În datele ei esențiale, opera denotă sobrietate și concentrare. Sînt în joc acte de gîndire, luări de atitudine, mari vibrații morale, sentimente sincere. Personajele, în genere, intră într-un sistem gînditor; sînt factori ai unei construcții premeditate și concepute de autor; fiecăruia îi este atribuită sarcina de a reprezenta și ilustra o teză. În această construcție, însă, nu stăruiesc doar concepte abstracte; găsim aici și realități sociale, și date de psihologie umană, și fervori ale simțirii, și drepturi imprescriptibile ale judecății.

5. CITEVA SCURTE CONSTATĂRI

Cariera dramei romantice a fost, pe cît de furtunoasă și spectaculară, și tot pe atît de scurtă. Eșecul *Burgravilor*, în 1843, nu privea numai pe autorul ei — din acel moment,

se știe, Victor Hugo și-a încetat cariera de dramaturg — ci implica un întreg gen, de asemenea și o întreagă școală.

Încercarea lui Casimir Delavigne (1793—1843) de a găsi o formulă de compromis între romantism și pseudo-clasicism (*Don Juan de Austria*, *Copiii lui Edouard*, *Ludovic al XI-lea*) s-a bucurat doar de o notorietate artificială, trecătoare, și aceasta mai mult pentru ceea ce piesele sale ofereau ca desfășurare actricească decît pentru conținutul lor dramatic și valoarea lor estetică.

Aflăm o aceeași situație și în cazul lui François Ponsard (1814—1867) cu piesa de subiect antic *Lucreția*, piesă în care morala stoică, revenind în actualitate, urma să înlocuiască pledoaria umanitară. Pentru moment, succesul a părut strălucit. Publicul vremii, obosit oarecum de retorica încărcată de antiteze violente din teatrul lui Al. Dumas și al lui Victor Hugo, era bucuros să revadă pe scenă o eroină virtuoaasă, onestă, cu merite cuceritoare prin simplitatea și claritatea lor, în măsură astfel să dea satisfacție bunului simț și regulilor curente de morală. Succesul unei asemenea reveniri putea să pară cu atît mai asigurat, cu cît m-lle Rachel, trágediană celebră, unanim admirată și respectată, își constituia un titlu de glorie din a face să renască pe scena Comediei Franceze eroine din repertoriul lui Corneille și al lui Racine.

Dar — așa cum s-a mai spus — aceste încercări și aceste succese au durat cît au durat. Curînd, dezacordul de esență din ele avea să iese la iveală. Se dovedeau un produs hibrid, expresie mai degrabă a unui fenomen de criză decît a unui în dezvoltare. A pune situații dramatice de felul celor din teatrul clasic în modalități romantice se dovedea din capul locului un exercițiu forțat, cu atît mai efemer cu cît efectul de moment părise mai exploziv. Drama romantică, într-adevăr, intra în declin; dar nu pentru reîntronări ale teatrului clasic, ci pentru deschideri de noi drumuri, pentru mutații ce aveau să se cristalizeze cu timpul.

O întrebare, acum, se impune de la sine. În ce măsură, oare, drama romantică — așa cum a rezultat sub pana cîtorilor amintiți mai sus — a fost sau nu o reușită? E greu ca la această întrebare să se răspundă dintr-o dată. Problema a dat și va mai da încă de lucru, atît istoriei cît și criticii literare. Desigur, nu s-a instituit un gen durabil, cu putere de a da norme universale în creația de teatru. Trebuie să admi-

tem, totuși, că a creat o atmosferă, că a pus în mișcare idei și inițiative, că a dat lupte, că a impus înnoiri semnificative.

Tragedia, demult, ajunsese să reprezinte în viața teatrului mai mult un capitol de rutină tradițională decât unul de creație propriu-zisă. Sub acest raport, acțiunea îndreptată împotriva ei de către teatrul romantic — de fapt, continuare a unui proces început de mișcarea iluministă din secolul trecut — a fost binevenită. Se creaa astfel un spațiu liber, pregătit ca pe el să poată apărea și să se poată dezvolta viziuni și forme dramatice noi. Despre o seamă întreagă de lucruri, acum, se poate vorbi limpede, pertinent. Prin atașamentul său pronunțat pentru istoria reală mai mult decât pentru cea legendară ; prin însemnătatea pe care ținea s-o acorde culorii locale ; prin pasiunea sa pentru cauze ale omenescului și ale societății ; prin elanul său avântat ; prin toate acestea, romantismul a contribuit ca teatrul istoric și teatrul de moravuri, atît sub aspectul lor descriptiv cît și sub acela tinzînd spre edificări mobilizatoare, să-și asocieze valențe inedite și să deschidă ferestre spre realismul de mai tîrziu.

Capitolul VI

PRELUNGIRI ROMANTICE ÎN TEATRUL FRANCEZ

1. UN TEATRU AL SENTIMENTULUI. ALFRED DE MUSSET

S-a spus — în diferite chipuri, de către diferiți comentatori — că teatrul lui Alfred de Musset* reprezintă singura reușită durabilă în teatrul romantic francez. Putem admite că afirmația deține în ea părți cuprinzătoare de adevăr; în nici un caz, însă, tot adevărul. Chestiunea se cere văzută și interpretată mai complex. E drept, opera în cauză poartă pe toată întinderea ei o pecete de intimitate a

* Louis-Charles-Alfred de Musset a trăit la Paris între anii 1810—1857. Până a se dedica literaturii, a oscilat între diferite cariere. Primele scrieri — cu îndrăzneli și bizarerii ale inspirației în ele — i-au adus, nu numai proteste din partea unor factori conservatori de opinie publică, dar și valori de promptă și directă popularitate. În prefețele și „dedicațiile” operelor sale va reclama întotdeauna dreptul său la independență ca scriitor. În fiecare din piesele sale de teatru, întocmai ca și în poeme, transpar două trăsături constitutive ale personalității sale: pe de o parte, o stare de blazare, de amărăciune, de regret față de ceva părăindu-i pierdut pentru totdeauna; pe de altă parte, o năzuință ingenuă spre bucurii simple, spre o stare de inocență, spre iubire ideală. Romanticismul său va fi înregistrat în cugetul și simțirea posterității drept un romanticism al inimii.

Din 1830 și până la moarte, și-a impus să scrie teatru; dar nu numaidecît pentru scenă, ci pentru împlinirea poetică pe care simțea că i-o poate furniza forma dramatică. Viața, însă, a hotărît într-alt fel. Toate piesele lui Musset, în Franța ca și în multe alte țări din lume, au cunoscut examenele scenei. Astăzi, încă, este autorul romantic care se bucură de largă audiență în repertoriile permanente ale teatrului dramatic în multe țări de pe glob. Această dramaturgie — cu sinceritatea și spontaneitatea ei elegantă, cu trăsăturile ei romantice izvorîte din simțire autentică, nu din programe de școală — a găsit și continuă să găsească drumuri directe spre sensibilitatea spectatorului modern.

poetului; socotim, totuși, că poetul nu ar fi ajuns să se scruteze atît de sesizant în natura lui sensibilă, și de asemenea nu ar fi ajuns să perceapă cu atîta acuitate stări de spirit din mentalitatea și sentimentalitatea vremii, fără a-și fi acordat instrumentul său interior la diapazonul romantic din epocă.

În teatru, Musset a debutat cu un eșec. Totuși, seara de 1 decembrie 1830, seară în care la Odéon publicul din sală — și mai ales publicul tînăr — i-a fluierat pur și simplu piesa *Noaptea venețiană* (*la Nuit vénétienne ou les Noces de Laurette*), departe de a-i fi purtat nenoroc, mai degrabă avea să-i folosească. Dezamăgit, întrebîndu-se cu amarăciune cum de era posibil ca în publicul parizian de teatru să existe atîta nepricepere și atîta rea-voință, poetul a luat hotărîrea ca în viitor să se țină departe de activitatea teatrală propriu-zisă. Va compune teatru și mai departe; dar nu pentru a fi jucat numai decît, ci în genere pentru publicul cititor de literatură. Își lua astfel o libertate *sui generis*, ce-l punea la adăpost de mai multe convenții și servituți, inerente în practica teatrală: gusturi și capricii ale spectatorilor, concesii de diferite grade și naturi trebuind să fie făcute acestora, pretenții ale actorilor și ale directorilor artistici, modificări în texte pentru a le face convenabile reprezentării pe scenă, intenții mai mult sau mai puțin binevoitoare ale cronicarilor de specialitate ș.a. În plus, și o libertate inedită privind creația dramatică în sine: poetul nu se mai vedea nevoit să se supună teoriilor și școlilor la ordinea zilei, atît celor declarat tiranice cît și celor ce înțelegeau să-și exercite autoritatea într-un mod mai difuz, cu prudențe și nuanțări de circumstanță. Cu alte cuvinte: scriitorul, deci, nu se mai preocupa să lege scenele după norme dramatice codificate, ci le lăsa să se succedă ori să se suprapună în voie, după configurarea lor naturală. Mai mult decît să aplice pragmatic reguli ale „meseriei”, îl interesa să pună în lumină sentimente și situații de viață; nu-și mai însoțea personajele cu pregătiri și anunțări savante, ci le lăsa să izbucnească pe scenă în chip direct, cu adevărul lor sufletesc neprefăcut. Ei bine, aceste trăsături, prin ineditul și sinceritatea lor, aveau să desemneze un tărîm nou, într-un fel așteptat și într-alt fel neașteptat, spre care devenea firesc ca publicul să se îndrepte cu interes și prosperime.

Nu înseamnă, bineînțeles, că Musset ar fi fost indiferent sau că ar fi disprețuit cu vreo vanitate sau alta regulile meșteșugului dramatic. Știa ca în sfera acestor reguli să găsească proporții utile; să facă selectările necesare; să găsească nota justă; să nu lase ca zborurile fanteziei poetice să le strivească partea de adevăr; să nu îngroașe caracterele peste limita veridică a lucrurilor; să nu se pună întreaga greutate a piesei pe „marea scenă” ori pe fapte senzaționale de care să depindă principalul sens al acțiunii. Intuia, deci, că la un moment dat, când sentimentul în cauză va putea să se arate în plinătatea lui, acțiunea trebuie să înceteze; oricând, în teatru, procesul simțirii umane trebuie să predomină asupra desfășurării materiale. S-a spus, cu drept cuvânt: mai presus de toate — sugestii, influențe, inspirații venite din afară — arta de poet dramatic a lui Musset izvoră din dăruiri și adîncimi ale geniului propriu.

Teatrul lui Musset, în generalitatea lui, este un teatru de sentimente și confesiuni personale. Cu discreție; cu măsură; cu eleganță și culoare poetică, fără vreo alunecare în forme de emfază sau exaltare din recuzita romantică: prin gura personajelor sale, ca și prin înțelesul mărturisit ori ascuns al situațiilor descrise, aproape de regulă, Musset s-a implicat și s-a descris pe sine. Și anume: cu gama lui de umori, bogată, de la unele diletantice, grațioase, spirituale, pline de efuziuni ale îndrăgostirii, pînă la altele cu notă sceptică, îndurerată, cîteodată de-a dreptul tragică.

Lorenzaccio, în liniile ei mari, este o dramă istorică. Datează din 1833, perioadă în care poetul se afla cu George Sand la Florența. Încărcătura de istorie și de artă din această cetate — fortărețe, catedrale, clădiri administrative, arhive de stat și arhive particulare, muzee, cartiere vechi cu emblemele lor distincte, blazoane din tradiția unei mari și vechi municipalități — îl impresionau profund. Resimțea nevoia să traducă această emoție în ceva care să-l exprime de aproape, cu puterea lui imaginativă, nu mai puțin și cu o sugestivă promisiune gînditoare.

Ne este relatat pe scenă un eveniment memorabil, consemnat ca atare în cronicile și istoriile florentine: suprimarea lui Alexandru Medici, tiranul cetății, un protejat atît al papei cît și al împăratului, de către varul său Lorenzo. „*Lorenzaccio*” este un diminutiv malițios, disprețuitor, pe

care i-l atribuiau contemporani din tabăra adversă. Cine este eroul ? Un tânăr ; are numai nouăsprezece ani ; recunoaştem în el un discipol al lui Plutarh şi al civismului latin. Restaurarea îi apărea drept un ideal ; deopotrivă, şi un comandament, meritînd în consecinţă oricîtă luptă şi oricîtă putere de abnegaţie. În conştiinţa lui, sentimentul patriei, ideea de datorie, nevoia de a te simţi în slujba comunităţii umane, chemarea sacră a datoriei — toate acestea — se întrepătrund adînc, îşi împrumută reciproc substanţe şi înţelesuri. Şi-a impus o mască de detracat, pentru ca sub acest camuflaj, introducîndu-se în intimitatea tiranului şi devenindu-i partener de viciu şi desfrînări, să-şi poată pune în aplicare planul său patriotic. Într-un fel, stratagema i-a reuşit ; într-altul, nu. În loc de a-i procura împăcarea şi liniştea de care avea nevoie, avea să facă şi din el o victimă. Împrumutînd masca detracării, trebuind să se poarte corespunzător, va sfîrşi prin a-şi conforma şi a-şi însuşi firea acesteia. Îl auzim, recunoscînd singur : „...viciul, la început, îmi era doar o haină ; dar, practicîndu-l mereu, acest viciu îmi va intra în piele...” Simţim, definindu-se în tăcere, un aspru şi revelator învăţămînt : detracarea nu poate fi mînuită la comandă ; odată începută, indiferent în ce circumstanţe şi cu ce intenţii, e greu să mai poată fi oprită. Intrîndu-ţi pe nesimţite în carne şi în sînge, ajunge la un moment dat să-ţi devină o a doua natură. Lorenzo resimte prietenia pe care i-o poartă, cu înţelepciune şi cu generozitate, bătrînul Strozzi ; resimte, totodată, şi dispreţul pe care i-l aruncă în faţă marile familii de patricieni din cetate. I se strecoară în suflet îndoieli dureroase cu privire la misiunea lui. Totuşi, nu dă îndărăt ; actul plănuit va fi dus la îndeplinire. La Veneţia, unde se refugiase, Lorenzo află că locul celui ucis a fost luat tot de un Medici. Ştie că i s-a pus capul la preţ ; totuşi, nu încearcă să se sustragă din calea pumnalului asasin. Sfîrşitul său : acesta, numai acesta, putea să-i aducă, salutar, o eliberare din îndoielile sale tragice şi din suferinţa inclusă în protestul său umanitar.

În această ţesătură de fapte, cu fondul lor istoric şi cu semnificaţiile lor morale, răsar întrebări de felul celor ce urmează. La ce a folosit crima tînărului iluminat ? A adus

oare mai multă libertate în Florența ? Va contribui, anume, ca în mersul lucrurilor să se schimbe ceva ? Câte piedici sînt încă de învins, pînă ce aspirația umană la libertate să capete dezlegarea ce i se cuvine ?

În fresca generală a teatrului lui Musset, *Lorenzaccio*, „dramă neagră“ (*drame noir*, cum o denumeste critica), ocupă un loc aparte. Comentariile — în orice caz o bună parte din acestea — pretind că în piesă există vizibile influențe shakespeareane. Personajului principal îi sînt atribuite trăsături comune cu acelea ale lui Hamlet. Observația merită să fie reținută ; sînt în ea trăsături juste. Dar, neapărat, trebuie inclus și un corectiv. Sînt în joc, avem de-a face, nu cu adaptări de circumstanță sau cu fapte de imitație, ci cu afinități și corespondențe sufletești, cu forme de simțire comună a vieții. În personajul său, Musset s-a cuprins în bună parte pe sine : un neliniștit, pornit astfel să se blesteme și pe sine așa cum pare gata să blesteme lumea întreagă, oscilînd cu tragică suferință între viciu și virtute, muncit moralmente de îndoieli și întrebări contradictorii.

Pe de o parte, piesa ne transpune istoricește într-o Italie a Medicișilor, cu splendori de artă, cu manifestări de forță suverană, cu străluciri putînd să uluiască și să orbească, dar tot pe atîta și cu racile profunde în fondul ei moral. Pe de altă parte, aceeași piesă ne introduce și în taine de o natură mai intimă, privind destinul lui Musset ca făptură spirituală cu înălțimi de cuget și deopotrivă cu presimțirea viitoarelor lui gravități înspre tenebre și impasuri vicioase.

Între romantici, Musset este poetul care a dat așa-numitului „rău al secolului“ (*le mal du siècle*) poate cea mai sugestivă și mai nuanțată expresie dramatică. În această privință, *Fantasio* — cu toate că pe scena Comediei Franceze și a Operei-Comice a debutat cu insuccese — ocupă în dramaturgia vremii un loc revelant și caracteristic.

Subiectul, dealtminteri în întregime inventat, interesează cît interesează. Acțiunea se petrece în Bavaria ; dar nu o Bavarie reală, ci una imaginară, în care atît fantezia poetului să se poată desfășura cît și unele adevăruri general-umane să se simtă la largul lor. S-ar părea că München-ul este în sărbătoare. Urmează să se celebreze logodna principesei Elsbeth, fiica regelui, cu principele de Mantua. Fantasio, pătrunzînd în palat sub masca de bufon al regelui,

descoperă ce mașinații și ce mizerabile interese politice se ascundeau în dosul acestei logodne. Va izbuti, printr-un gest cu aparență de farsă comică, să-l pună pe princiarul logodnic într-o situație ridicolă. Furia acestuia este fără margini. Din nou, astfel, conflicte, tratative fără rezultat, ciocniri armate, dezastre întregi, de o parte și de alta. Fantasio surprinsese cum pe obraji nefericitei logodnice se prelingeau lacrimi de durere. În sinea lui — presupunem — Fantasio se întreba : rațiunea de stat, cu întreaga ei aparatură de combinații și argumente, este oare îndreptățită să ignoreze și să strivească, nepăsătoare, lacrimile izvorâte din ochii unui copil ?

Și în cazul acestei piese, acțiunea rămîne pe un plan accesoriu ; adevăratul ei înțeles apare în felul de a simți și de a gândi al personajelor ; personaje, în genere, prin care poetul se observă, se gîndește și se exprimă pe sine.

La o masă, într-un local din München, doi tineri, Fantasio și prietenul său Spark, stau de vorbă. Conversația lor, lungă și laborioasă, decurge amplu, cu variație de tonuri și culori, cu salturi neașteptate de la o idee la alta, cu citate din scriitori dispași, cu accente de impertinență alternînd cu note de bun-simț, cu izbucniri ce ar putea să pară nebunești alături de altele încercînd să imprime măsură și înțelepciune. Totul, parcă, propagă un aer de lasitudine, de amărăciune, de împotmolire a sufletelor. O modă, o formă de eleganță snobă și convențională, ceva reieșit din delectări afectate ale spiritului, ori dimpotrivă o stare psihologică mai profundă, răsărită din reflecții scepticizante asupra condiției umane ? Și în alte personaje din bogata galerie a personajelor sale — Fortunio (*le Chandelier*), Valentin (*Să nu spui vorbă mare*), Perdican (*Cu dragostea nu-i de glumit*), Coelio și Octave (*Capriciile Mariane*) — Musset continuă să ne înfățișeze propriul său portret. Pînă la un punct, i-am găsi asemănări cu eroii byronieni. Deosebirile, însă, sînt mai multe, mai caracteristice. Poetul se surprinde în multiple ipostaze sufletești ; introspecțiunea pe care o întreprinde acoperă un cîmp larg. Ni se înfățișează, rînd pe rînd, cu toată variația lui sensibilă de înclinații și manifestări : de la unele libertine pînă la altele pătrunse de gravitatea ideală a iubirii ; de la acte de febrilitate și exaltare pînă la stări de lasitudine ori abdicare ; de la forme totale de încredere

în oameni și în viață pînă la altele descurajante, închizînd în ele dezgust și îndoială.

Capitolul proverbelor, de asemenea, deține în el elemente și trăsături definitorii. Proverbele dramatice se bucurau în Franța de o tradiție bine constituită. Este vorba de mici producții teatrale, avînd drept titlu însuși proverbul ilustrat în text. În istoria genului, merită să fie amintite : proverbele scrise de d-na Maintenon pentru elevele clasei regale de la Saint-Cyr, proverbele lui Carmontelle, (de fapt, părintele genului, (1717—1806), ale lui Collé (1709—1802), ale lui E. Gosse (1773—1834) și mai cu seamă ale lui Th. Leclercq (1777—1851). Inițial, scopul acestor producții era să îndeplinească elemente de joc salonard cu intenții educative. Prin evoluție, ele vor căpăta mai multă profunzime psihologică, totodată și mai multă ținută artistică. În desfășurarea acestei soluții, Musset a marcat un moment de strălucire aparte. Cele patru proverbe din repertoriul său dramatic — *Cu dragostea nu-i de glumit* (*On ne badine pas avec l'amour*), *Să nu spui vorbă mare* (*Il ne faut jurer de rien*), *Trebuie ca o ușă să stea închisă sau deschisă* (*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*), *Nu putem să ne gîndim la toate* (*On ne saurait penser à tout*) — sînt bijuterii dramatice, expresii de grație artistică și acuitate psihologică, forme de chintesență în teatrul romantic francez.

Toate aceste producții conțin analize delicate ale iubirii. Musset se conducea după ideea că forma dramatică este în măsură să exprime adevărul intim al acestei teme etern umane într-un mod direct, mai substanțial, la adăpost de eventuale afectări ori ambiguități ale declamației lirice. Poetul ocolește încîntările ușoare ori dulcegi ale sentimentului ; înțelegea, dimpotrivă, să pună accent pe laturi de asprime și de gravitate contrariante ale acestuia : suferințe, surprize, neînțelegeri, susceptibilități, neliniști întrebătoare, contrarietăți de un grad sau altul. Fie și în situații mai fericite, putînd să procure și să propage stări de exultanță, o notă de reținere, cu ceva ca de gust amar în ea, continua să subziste. O notă — trebuie să adăugăm — cu o putere tăcută în ea, ca și cum ar face parte din natura însăși a sentimentului de iubire. Dragostea — ni se dă a înțelege — se însoțește întotdeauna de suferință. Totuși, dragostea există ; și *trebuie* să existe ! Ca atare, avem datoria s-o trăim. În afara acestui

fapt, nu am putea să avem sentimentul că ne împlinim existență. Iată, în acest sens, reflecțiile unuia dintre personaje (*Trebuie ca o ușă să stea închisă sau deschisă*):

„...Dacă iubirea este o comedie, ei bine, această comedie veche de când lumea, indiferent cât am fluiera-o sau nu, este în cele din urmă ceea ce în viață putem întâlni mai puțin rău. Rolurile — recunosc — exprimă situații bătătorite. Dar, dacă piesa nu ar valora nimic, atunci, universul nu s-ar mai strădui s-o învețe pe dinafară. Și, declarînd că este veche, mă înșel. Pentru că putem socoti vechi ceva ce este nemuritor?”

Deslușim, și în toate acestea, filtrări și sublimări de interioritate din experiența de îndrăgostit a poetului.

În această ambianță mussetiană de zugrăviri ale iubirii, fata tînără se înscrie viu, autentic, într-un *halo* făcut din vibrație continuă, încărcat de grație, ingenuitate și candoare, ca și de precocitate înțelepciune, aceasta din urmă în situații de încercare din partea vieții și a soartei. Elsbeth (*Fantasio*), de exemplu, ar fi vrut ca logodnicul ce-i era impus să fie prințul fermecător („le prince charmant”) din lecturile ei sentimentale și din visurile ei de fată. Pusă pe nedrept în fața unei situații contrarii, va ști ca în resemnarea ei dure-roasă să includă frumusețe umană, discreție și demnitate. Rosette (*Cu dragostea nu-i de glumit*), atunci cînd și-a dat seama că Perdican se folosea de ea doar ca de o jucărie pentru a provoca gelozia Camillei, își va trăi dezamăgirea și suferința cu atitudine la fel de hotărîtă și egală. Valentin a pariat că Cécile de Nantes, în numai două zile, îi va cădea în brațe (*Să nu spui vorbă mare*). Se va întîmpla, însă, tocmai contrariul. Cavalerul cuceritor, în loc de triumful don-juanesc pe care îl sconta, va îngenunchea pocăit și timid, cu respect și adorație, implorînd ca femeia despre care fusese sigur că o va seduce să-i devină soție. Prin ce, oare, Cécile a putut să obțină o asemenea transformare? Prin puritatea ei naturală; prin cochetăria ei vie, spirituală, dezinvoltă, dar lipsită de maliție; prin farmecul ei simplu, spontan, irradiind bună-cuviință și parcă o muzică făcută din adevăr și inefabil uman. Iată, prin gura îndrăgostitului de ființa ei, portretul Bettinei (*Bettine*): „...în mijlocul atîtor plăceri, atîtor seducții ce pot înconjura și asalta o actriță la modă, știe să se poarte în așa fel încît calomnia să nu o poată

atinge și ca onestitatea inimii ei să fie tot atît de pură ca și claritatea din ochii săi...”

Ca poet al iubirii, Musset ia loc într-o familie de spirite care numără printre înaintași pe Shakespeare, Racine și Marivaux. De la cel dintîi a împrumutat o putere inefabilă de a pluti între real și imaginar, într-un ținut nemărginit al umanității. Cel de-al doilea i-a dat modelul analizei profunde ca și cel al cadenței poetice capabile să reflecte maiestatea pasională. Ultimul, ca unui urmaș cum nu se putea mai legitim, i-a transmis grația, capriciul rafinat, jocul pe culmi de subtilitate, știința ocolului savuros, prospețimea simțirii, surîsul pregătit să închidă în el tot atîta tristețe ca și regăsirea de bucurii.

2. ASPECTE DE TRANZIȚIE. BALZAC

Teatrul romantic, departe de a se cantona doar în sfere ale visării și ale fanteziei, așa cum se afirma curent, dimpotrivă, s-a văzut că putea să adăpostească în el și alte trăsături sau principii, unele din acestea de natură să deschidă drum spre forme de teatru realist, în speță drame și comedii de moravuri.

Interesul pentru istorie; culoarea locală, cu prescripțiile ei descriptive privind înfățișarea personajelor și mediul în care urma să se petreacă acțiunea corespunzătoare; amestecul de situații comice și situații tragice, așa cum acest amestec există sau poate apărea în viață; nu mai puțin, și însemnătatea acordată sentimentului, ca factor putînd să se implice în totalitatea actelor omenești; toate acestea, indiferent cît zbor ar fi vrut să-și acorde în văzduhuri ale imaginației, păstrau totuși și o legătură cu pămîntul, cu realități ale acestuia. De asemenea, conta și ceva cu putere inerentă, derivînd din marea actualitate pe care romanul o dobîndise și continua să și-o adîncească în epocă. Era firesc ca temele de viață propuse în roman să fie reluate și în teatru. Faptul nu este întîmplător; sînt perioade în viața literaturii, cînd devine necesar ca materia genurilor să fuzioneze, pentru ca astfel adevărul acestei materii să fie atestat prin cît mai multe modalități expresive și prin cît mai multe canale de comunicare.

În această privință, Honoré de Balzac* poate fi numărat printre deschizătorii de drumuri. A scris, la diferite intervale, câteva piese de teatru. În raport cu vastitatea operei sale epice, aceste producții dramatice pot părea cantitate neglijabilă. Demult — cu excepția lui *Mercadet* — ele nu mai figurează în repertoriile de teatru. Nu înseamnă, însă, că pot fi minimalizate. Dețin în ele trăsături și semnificații de care atît istoria literară în general, cît și aceea a literaturii dramatice în special, sînt deopotrivă datorare să țină seama.

Adevăratul debut al lui Balzac ca dramaturg a avut loc în ziua de 11 martie 1840, pe scena teatrului parizian de la Porte-Saint-Martin. Este o dată ce merită să fie reținută. Scriitorul nu se afla la un început de carieră; era într-o perioadă de apogeu a construcției lui literare. Deci, nu un capriciu ori o veleitate de începător îl îndemna înspre această activitate, ci desigur considerații izvorînd din maturitatea conștiinței lui creatoare. În programul acestui debut: *Vautrin*, dramă în cinci acte. Principalul interpret: Frédérik Lemaître, actorul de mare reputație în epocă. În acțiunea piesei: o lume de hoți, lucrînd în mod concertat, prin mijloace din cele mai necinstite, pentru ca să poată avea loc o căsătorie, între tînărul Raoul de Frescas și frumoasa Inés de Christoval, principesă de Arjos. Reprezentația s-a soldat și cu un scandal public. Pe motiv de imoralitate, la care trebuie să adăugăm și supoziția că machiajul actorului principal ar fi vrut să însemne o aluzie răutăcioasă la adresa monarhului Louis-Philippe, piesa a fost interzisă de poliție. Doi ani mai tîrziu, la Odéon, piesa *Resursele lui Quinola* (*Les Ressources de Quinola*) a fost o cădere, de unde și via dispută ce a urmat între autor și presa vremii. La scurt

* A trăit la Paris între anii 1799—1850. În raport cu activitatea sa de romancier, cea de dramaturg poate părea minimă. Așa se și explică, în parte, pentru ce referirile istoriei literare la această activitate sînt relativ puține. Totuși, această activitate este importantă. În sine ea, Balzac nu a minimalizat-o niciodată. Nu trebuie pierdut din vedere că întîia sa încercare a fost o piesă de teatru: *Cromwell* (1814). Versurile erau prozaizante; piesa în totalitatea ei era stîngace; are însă meritul că l-a dispus spiritualmente spre a scrie romane istorice și populare, treaptă de început, adevărată prolegomenă la *Comedia umană*, opera care îl va consacra.

interval, tot fără răsunet, Balzac a dat la iveală *Paméla Giraud*, cu un subiect de melodramă : eroina, o biată copilă, săracă și necăjită, totuși bravă și hotărâtă, pentru a-l salva de la moarte pe seducătorul ei, angajat într-o conspirație politică, declară că în acel timp inculpatul se afla în tovărășia ei. Șase ani mai târziu, cu piesa *Mama vitregă* (*la Mère*), afirmarea lui Balzac în teatru avea să capete un plus apreciabil de consistență dramatică. Întîlnim aici un duel aprig între mama vitregă și fiica vitregă, femei de lume, amîndouă legate pasional de același bărbat. Aceasta, sub privirea mirată și îndurerată a soțului și tatălui, uimit că în spatele unei aparențe de calm și de virtute familială puteau să se adăpostească atîta clocot și atîta izbucnire de patimi. Acțiunea, întocmai ca în romanele scriitorului, este condusă cu siguranță ; caracterele, de asemenea, sînt bine conturate ; și întreaga dezvoltare decurge natural, prin propriile ei determinări, fără să se simtă intervenția voită și premeditată a dramaturgului.

Mercadet, ultima lucrare dramatică a lui Balzac, reprezentată postum (24 august 1851), este, de fapt, și cea mai rezistentă din punct de vedere teatral. Ne este înfățișat, aici, un cuprinzător și elocvent portret al speculatorului din epocă, expert în a exploata atît credulitatea indivizilor cît și credulitatea publică. Ni se definește el singur. Scoțînd din buzunar o monedă de cinci franci și arătînd-o ostentativ, rostește : „...Iată onoarea modernă ! Ai făcut avere, vînzînd ipsos drept zahăr ; poți — atunci — să devii și deputat, și ministru... Nu sînt oare superior creditorilor mei ?... eu am argintul lor, ei îl așteaptă pe al meu ! ...Nimeni nu se gîndește cît de cît la un om care nu datorează nimănui nimic ; în vreme ce de mine toți creditorii mei se interesează pe întrecute...”

Putem deduce că preocuparea lui Balzac pentru teatru nu era întîmplătoare. Mărturii contemporane afirmă că această dorință l-a stăpînit întotdeauna, dar ceea ce îl împiedica s-o și realizeze era și o neîncredere a lui în mijloacele sale scriitoricești ca dramaturg, și mai ales o teamă de opiniile critice ale vremii. Este limpede, însă, că avea în minte o întregire și prin teatru a ceea ce înțelegea să cuprindă și să illustreze în *Comedia umană*. Cunoaștem planurile sale ; își propunea să înfățișeze societatea contemporană

în totalitatea ei, atît ca zugrăvire de moravuri cît și ca studiu de caractere. Își dădea seama — oarecum în nepotrivire cu ceea ce susținuse în diferite declarații și precizări teoretice — că nu o alăturare de monografii, ordonată sistematic și programatic, era ceea ce ar fi putut să exprime mai bine această intenție, ci o întrepătrundere continuă și activă de scene. Totul, în așa fel încît să poată apărea imaginea vieții în curgerea și în varietatea ei de aspecte. Simțea, desigur, că în această direcție forma dramatică putea să aibă și ea un cuvînt de adăugat. Este de presupus că dacă viața scriitorului nu s-ar fi frînt atît de timpuriu, activitatea sa dramatică ar fi continuat, dacă nu pînă la egalarea celei de romancier, în orice caz, pînă la un grad tinzînd să-i devină un complement necesar.

Și în piesele de teatru, întocmai ca în romanele sale, Balzac denotă trăsături romantice de imaginativ, de vizionar, dispus să construiască aventuri ieșite din comun și să pună în mișcare personaje fabuloase. Nu mai puțin, însă, deslușim în trăsăturile sale de dramaturg și un instinct realist. Ideea că istoria moravurilor face parte dintr-o istorie naturală, idee ce străbate ca un fir roșu conducător în seria sa de romane, apare și în creația de teatru. Într-adevăr, nu îndeajuns de evident, așa încît să indice în mod pregnant o directivă ori să întemeieze un gen, dar oricum putînd să anunțe și chiar să reprezinte un proces de tranziție : de la teatrul romantic înspre unul realist.

3. UN TEATRU DE MORAVURI ȘI DE SOCIETATE. AL. DUMAS-FIUL

Ne aflăm la mijlocul secolului al XIX-lea. Creația dramatică franceză, în această epocă, începea să cunoască un proces de cotitură. Drumul dinspre teatrul romantic înspre unul de concepție și factură realistă se definea limpede, apărea în plină și bogată desfășurare. Dezbateri teoretice — în presă, în saloane, în cene, în medii scriitoricești și universitare — își dădeau mîna cu tot atîtea activități practice de teatru. Faza acută a mișcării romantice, cu nota ei revoluționară, dărîmătoare de „idoli“, se încheiase ; aceea ce se institua în locul ei era o fază de resorbiri și filtrări treptate, cu trageri de învățăminte, cu corectări extrase din

experiențe curente ale vieții, cu frînări ale imaginației ori ale exaltării sentimentale, pentru ca în schimb accentul să cadă pe descripții, analize și edificări de moravuri.

În ambianța acestei procesualități, *Alexandre Dumas - fiul!** ocupă un loc central, deține funcțiuni-cheie. Mai mult decât oricare altul dintre contemporanii săi, și-a impus să folosească puterea teatrului, de a impresiona sensibilitatea publică, de a crea stări de spirit, de a se manifesta cu folos educativ în direcție socială și morală. A întâmpinat și rezistențe. Majoritatea contemporanilor, însă, i-a acordat încredere, respect, simpatie; unii dintre acești contemporani nu au ezitat în a-l numi „conștiința a secolului”, „conducător spiritual”, „model de gândire artistică și cetățenească”.

În primele sale manifestări ca dramaturg, Al. Dumas fiul păstra încă evidente legături cu maniera romantică inițială. Aceasta, și prin contagiune spirituală cu epoca, și prin trăsături ale temperamentului propriu, și prin pronunțată aplecare a scriitorului înspre „cazuri” aparte, înspre „situații” excepționale.

Dama cu camelii (*la Dame aux camélias*) datează din această perioadă. Piesa — se spune — a fost scrisă pe petece de hârtie, în numai zece zile. Avea să constituie unul din marile succese teatrale ale întregului secol al XIX-lea. Triumful de pe scenă, totuși, nu a împiedicat ca în comentariile vremii să abunde reticențe, proteste, chiar și rezistențe de-a dreptul radicale. Puteau fi auzite întâmpinări de felul acestora: autorul a sporit cu încă un exemplar șirul curte-

* A trăit între anii 1824—1895. Era fiul natural al lui Al. Dumas. Primele sale creații dramatice (*Dama cu camelii*, 1852; *Diana de Lys*, 1853) au fost scrise mai întâi ca romane. Întâii ani de tinerețe i-au fost ani zvăpăiați, înglodându-l în datorii pe care avea să le răscumpere din greu, prin scrisul său de romancier și dramaturg. Celebritatea ca dramaturg i-a venit prin *Dama cu camelii*; aceasta — putem spune — avea să-i asigure și posteritate în teatrul lumii. În unele din piesele sale — *Lumea ușoară* (*le Demi-Monde*), *Chestiunea de bani* (*la Question d'argent*), *Fiul natural* (*le Fils naturel*), *Tatăl risipitor* (*le Père prodigue*) — se resimte influența lui Scribe. Piesele cu caracter didactic-moralizator nu au mai înregistrat succese asemănătoare; au trezit mai degrabă polemici și discuții. Sînt de amintit, dintre acestea: *Ideile doamnei Aubrey* (*les idées de madame Aubrey*), *Străina* (*l'Etrangère*), *Denise*, *Francillon*.

zanelor și al păcătoaselor devenite obiect de tratări melodramatice în romanele și în teatrul vremii ; sau : rareori o mai evidentă dovadă de „prost gust“, de melodramă în sensul rău al cuvîntului, de transpunere pe portative burgheze a ceea ce abatele Prevost intenționase în *Manon Lescaut* sau Victor Hugo în *Marion Delorme* ; sau : este discutabil dacă s-ar putea trece peste anumite convenții sociale, indiferent cît de puternice și cît de umane argumente sentimentale ar putea să li se opună ; ș.a.m.d. De fapt, unele din aceste întîmpinări rămîneau oarecum alături de adevărata atitudine luată de scriitor. Marguerite Gautier, eroina dramei, fie și absolvită moralmente, continua să rămînă în afara principiilor sacrosancte ale familiei ; ceea ce i se acorda, prin pledoaria inclusă de autor în drama sa, era o puțință de purificare sufletească, de reculegere și ispășire intimă, de împăcare morală cu societatea, de readucere a lucrurilor într-un echilibru immanent, în stare să reflecte generozitate, adevăr uman, frumusețe a sentimentelor.

Pe măsură ce Al. Dumas-fiul își dădea seama că ar putea să fie un reformator, s-a legat de ideea unui „teatru util“, cu implicații sociale și moralizante, ferit atît de ceea ce l-ar putea orienta spre dezbateri abstractizantă cît și de ceea ce l-ar putea împinge pe panta amuzamentului pentru amuzament. Din acest punct de vedere, ideile saint-simoniene și cuceririle în plină ascensiune ale gândirii pozitivistice îi constituiau puncte de reazem și tot atîtea confirmări. Nu aderă cîtuși de puțin la ideea artei pure ; protestează cu putere împotriva formulei „artă pentru artă“. Scriitorul — indiferent căror genuri s-ar dedica — trebuie să-și atribuie o misiune, să-și întemeieze o conștiință militantă. O literatură care să nu aibă în vederile ei perfecțiunea ființei umane și a raporturilor acesteia cu societatea, ar fi, pur și simplu, o „literatură rahitică și nesănătoasă, o literatură născută moartă“.

Teatrul — ni se spune în prefața la *Fiul risipitor* — își are caracterele lui aparte și exigențele lui necesare. Trebuie să furnizeze maselor de oameni subiecte în măsură să le indice sensuri de viață, să le dea înălțime, să le emoționeze. Capodopera pentru capodoperă ar semăna cu o satiră necuprinzînd în ea și un învățămînt util sau cu un diagnostic neindicînd și remediile corespunzătoare. Prin omul-individ

trebuie să se întrevadă și să se ajungă la o idee de umanitate, cu interes și pasiune pentru adevărurile constitutive ale acesteia, pentru destinația ei superioară.

Ca și tatăl său, dar cu alte criterii și alte judecăți decât ale acestuia, Al. Dumas-fiul este prezent în epocă. Nu excludea spiritul revoluționar al celui dintâi. Considera, însă, că în multe din problemele epocii este necesar să se procedeze mai ales pe căi de reformă morală, de persuasiune dreaptă, de punere în stare de vibrație a cât mai multor resorturi și virtualități sufletești, toate acestea trebuind să conducă înspre ameliorarea legilor, a instituțiilor, a unor forme omenești de viață. De aici, convingerea scriitorului, și a teoreticianului totodată, că un autor de teatru este dator să dea la iveală piese cu teză. Și anume : piese în care să se pledeze pentru reconstituirea și apărarea familiei ; în care ideea de egalitate și de justiție să fie exprimată și prin fapte exemplificatoare, nu doar cu principii și deziderate ; în care instituția căsătoriei să fie scoasă de sub amenințarea atîtor prejudecăți ori moravuri dizolvante ; în care să se atragă atenția, atît bărbaților cît și femeilor, asupra îndatoririlor lor domestice ; în care să se aibă în vedere condiția fizică, morală și socială a copilului, întrucît atît pe față cît și pe nesimțite viciile, egoismele ori unele argumente de moment ale părinților îi pot periclita și chiar distruge soarta. Adesea — ținea să afirme — ne gîndim mai puțin decît s-ar cuveni la asistența pe care atît părinții cît și societatea în cauză o dătoresc copiilor. Trecem cu ușurință peste acte ale seducătorilor de meserie, dispuși ca pentru plăceri pasagere să ignoreze ori să îngroape destine. Lăsăm ca instituția căsătoriei să devină simplă formă contractuală, cînd de fapt rostul ei este să fie păzitoare de valori morale și sursă de adevăruri sufletești. Mai mult decît atîta : Al. Dumas-fiul stăruia în ideea că teatrul trebuie să meargă cu programul său moralizator pînă la a cere modificări de rigoare în legislațiile țărilor, ca și în prevederile de resort din codurile civile și codurile penale ale lumii.

Problema iubirii îl preocupă îndeosebi ; o găsim în centrul multora din scrierile sale. Fondul chestiunii stăruiește în ape romantice : tensiune pasională, desfășurare largă, vibrație înaltă, dreptul la iubire privit ca un drept natural al

făpturii umane. Apar însă și deosebiri; unele din acestea, chiar, în pronunțată opoziție cu punctul de vedere propriu-zis romantic. Pasiunea, într-adevăr, se bucură de respect; nu se ajunge, însă, pînă la divinizarea ei. Trebuie să avem înțelegere față de consecințele cărora ar putea să le dea naștere; dar, aceasta, nu într-un mod absolutizant, așa încît să se alunece într-un fel de toleranță generală, cu desființarea ideii de datorie și a oricărei judecăți raționale. Adevărata pasiune — ni se spune — este rară. Să nu o confundăm, deci, cu toate acele simple împrejurări ori aventuri amoroase, în care de cele mai multe ori sentimentul este abia pîlpîitor! Dramaturgul, în aceste cazuri, manifestă anumite severități. Nu este dispus să admită ori să găsească legăturilor efemere fie și o elementară frumusețe; pe toate acestea, le vede sfîrșindu-se în ură, dispreț reciproc, amărăciune. Da! — iubirea poate justifica și întemeia drepturi; nu înseamnă, însă, că prin aceasta erorile ei, cu atît mai mult *toate* erorile, se pot pune la adăpostul acestor drepturi. Pe baze oscilante, reclamînd tot timpul concesi și compromisuri, e greu să se poată întemeia o morală. Oricum, ceea ce este de natură să șubrezească instituția familiei, ori s-o smulgă din funcționarea ei onestă și senină, nu trebuie să beneficieze de absolviri ori judecăți îngăduitoare. Al. Dumas-fiul, aici, pare mai aproape de drama burgheză din sfera iluministă a lui Lessing și Diderot decît de exaltarea romantică a multora dintre contemporanii săi. Sînt situații, acestea, în care responsabilitatea directă a indivizilor trebuie să se conjuge cu responsabilități ale comunității corespunzătoare; în orice eroare personală, în mod vădit sau în mod difuz, există și germenii ori filtrări ce țin funciar de mediul înconjurător. Există prejudecăți și prejudecăți! Nu toate denotă ipocrizii, convenții lipsite de sinceritate, gesturi, forme și atitudini fariseice. Sînt și prejudecăți ce închid în ele o virtute ori mai multe virtuți; exprimă criterii și așezări durabile, tradiții constituite, mijloace prin care o instituție — în speță: familia — înțelege să-și apere și să-și asigure în ordine continuitatea ei necesară.

Ar fi prea lung, desigur ar fi și neesențial, să ne oprim asupra subiectelor în parte. În genere, subiectele dramelor seamănă unele cu altele. Reprezintă intrigi, în bună parte construite; iar tezismul acestora, adesea vizibil artificios,

poate părea pentru optica noastră de moderni de-a dreptul desuet. Între personaje, însă, unele categorii ale acestora ne atrag cu deosebire atenția ; psihologia lor se numără printre părțile durabile ale acestei dramaturgii.

„Monsieur Alphonse” și ducele de Septmonte — ca să nu-i amintim decît pe aceștia — reprezintă încarnări tipice ale egoismului masculin. Afișează aerul unor „oameni de lume” ; în realitate, sînt vanitoși în sensul urît al cuvîntului ; se socotesc cuceritori, în totul ; se lasă să fie răsfățați și chiar pretind aceasta ; nu au scrupule ; consideră că li se cuvine totul. Astfel, sub aparențe de stil și de civilizație, ascund de fapt vulgaritate, mediocritate, sărăcie suflătoare. Sînt gata ca pentru bani să încheie tranzacții mizerabile, să contracteze căsătorii de interes, să destrame destine, să-și calce în chip cinic cuvîntul dat.

În galeria „curtezanelor”, cîteva nume — Marguerite Gautier (*Dama cu camelii*), Albertine Delaborde (*Tatăl risipitor — le Père prodigue*), Silvanie de Terremonde (*Principesa Georges — la Princesse Georges*) ș.a. — se bucură de celebritate. Avem de-a face, în cazul acestora, nu cu o trăsătură menită să uniformizeze ori să schematizeze, ci cu un întreg evantai de situații, pe cît de pitoresc ca înfățișare pe atît de ilustrativ ca psihologie umană. Mai precis : înțîlnim și curtezana prinsă cu înconștiență tinerească în vîrtejurile amețitoare ale unor clipe de fericire ; și curtezana stăpîna pe mișcările ei, atentă la realitățile vieții ; și curtezana dispusă să reflecteze la așezarea ei într-o viață cuviincioasă ; și curtezana cu suflet de gheață ; și curtezana capabilă să-și apere o demnitate a ei, ca ființă umană ; ș.a.m.d. Criticii dramaturgului, nu arareori, i-au imputat acestuia o anume lipsă de deferență ori o anume neîncredere în realitatea onestității feminine. Obiecția, în linii generale, era nedreaptă ; astăzi, încă, ar continua să fie la fel de nedreaptă. Dacă într-adevăr dramaturgul a insistat asupra unor laturi de culpabilitate feminină, nu este mai puțin adevărat că în toate cazurile asupra cărora s-a oprit, fie și în cele de gravitate notorie, a ținut ca în judecata noastră să străbată întotdeauna și o undă de simpatie, de înțelegere și de compasiune pentru nefericirile soartei omenești.

Cîteva cuvinte, neapărat, și despre *raisonneur*-ii lui Al. Dumas-fiul. Prezența acestora ține de mai mulți factori.

Mai întâi, factori bine constituiți în tradiția franceză și descinzând din aceștia : raționalismul cartezian, spiritul clasicizant, moralismul pascalian, o moștenire devenită aproape regulă dramatică de la Molière încoace, exemplul iluminist propus de Diderot. Apoi, factori derivând din psihologia scriitorului ca om și din sentimentalismul moralizant al concepției sale despre teatru. În piese ca *Demi-Monde*, *O vizită de nuntă* (*Un visite de noce*) sau *Prietenul femeilor* (*l'Ami des femmes*), *raisonneur*-ul este însuși personajul principal. În majoritatea pieselor, însă, rolul acestui personaj este să arbitreze între situații contrarii și să repună lucrurile în regim normal de funcționare. Este prezent, fără ca această prezență să devină cumva forțată ori ostentativă. Personajul nu se lasă surprins de evenimente ; prevenindu-le la timp, găsește soluții prin care să le poată stăpîni. Nu se grăbește niciodată ; înainte de a-și spune cuvîntul, a chibzuit cu liniște între diferitele argumente posibile. Nu-și arogă merite și însușiri absolute, de natură a-l situa deasupra semenilor săi ; totuși, nu se îndoiește de sine și nu este dispus ca asupra unei decizii pe care a pronunțat-o să revină cu amendări sau concesii. Se ferește de a deveni monocord ; înțelege ca în funcție de situațiile în joc să se rostească adecvat, cu notă gravă cînd se cere aceasta sau dimpotrivă cu modulații amuzante, ingenioase ori paradoxale. De la caz la caz, recurge la formulări sentențioase ori dimpotrivă la trăsături de spirit, la jocuri de cuvinte, la intervenții capabile să surprindă prin adresa și fermitatea lor. Intervențiile lui, în genere, par convingătoare. Cîteodată, însă, pot trezi în spiritul nostru și unele întrebări ori reticențe. De unde, oare, această certitudine că deține în mîna sa adevărul ? Omenește vorbind, este oare cu puțință ca vreunul din noi să aibă întotdeauna dreptate ? Ce este, în fond, acest *raisonneur* ? Este o sinteză omenească de virtuți și sentimente inspirate din realități ale vieții și ale societății, ori este o formă camuflată a scriitorului de a se înfățișa și de a se impune cu prezumție pe sine ?

În vremea sa, ca și mai tîrziu, teatrului lui Al. Dumas-i s-au adus diferite critici. De fapt, încă de multă vreme, majoritatea pieselor sale a trecut în tăcere. Era firesc să fie așa — se afirmă — din moment ce această dramaturgie nu s-a preocupat să-și lărgască mereu orizontul

ci s-a mărginit să dezbată asupra unui număr limitat de teme. Aplecându-se cu precădere asupra unor cazuri excepționale, scriitorul a lăsat ca atâtea alte aspecte ale vieții și ale societății, interesante prin varietatea și complexitatea lor, să treacă neobservate. Iar în ce privește tezismul acestor piese, oricât de laudabil ar fi ca intenție, rămîne de văzut dacă nu s-a constituit prea mult în magistratură, dăunînd prin aceasta atît unui omenesc natural al sentimentelor cît și emoției artistice în sine.

De ce, totuși, părți apreciable din această operă dăinuiesc încă, recoltînd simpatii și adeziuni din partea unui public universal? Faptul, desigur, se datorește în mare măsură abilității lui Al. Dumas-fiul ca gînditor și constructor dramatic. Tot pe atîta, însă, contează și mesajul uman inclus în operă. Un mesaj, anume, de mai multă și generoasă înțelegere a condiției umane.

4. REFLEXE POLITICE. LAMARTINE. LATOUCHE

Lamartine* — poetul, istoricianul, oratorul, omul politic — a avut și o scurtă apariție dramatică. Încercările au fost mai multe; ca realizare, propriu-zisă, contează una singură. A scris, de fapt, doar o piesă. Faptul, el în sine ca și raportat la totalitatea operei, poate părea fără importanță. Majoritatea istoriilor literare îl trec sub tăcere; sau, cel mult, se mulțumesc să-l menționeze în mod fugar. Adevărul, însă, cel puțin în contextul romantic al creației dramatice și al activității de teatru, nu se poate opri aici. Piesa în cauză, și aceasta ca multe altele în epocă, nu era de natură să facă propriu-zis carieră dramatică; este însă dintre acelea care intră cu un specific caracterizator în climatul și procesualitatea mișcării ce ne interesează aici.

* Alphonse Marie Louis de Lamartine a trăit între anii 1790—1869. Primele manifestări dramatice datează din tinerețe. Poemul *Clovis*, o seamă de elegii precum și unele încercări în tragedie urmau să realizeze un proiect ambițios, vecin ca idee și proporție cu o epopee națională. Începînd din anul 1840, Lamartine a fost dominat de sentimentul misiunii sale pe plan politic și social. În principala sa lucrare dramatică, *Toussaint-Louverture*, pulsează semne ale acestei orientări.

Piesa se numește : *Toussaint-Louverture*. Poartă numele personajului principal, un erou haitian intrat oarecum în legendă sub reputația de „Napoleon al negrilor“ (*Napoléon des noirs*). Se crede că Lamartine s-a condus după date biografice și caracterizări portretistice pe care i le-a furnizat generalul Remel, coleg de deputație în Camera legislativă a Franței. Cine este personajul ? Era originar din Tahiti ; a slujit în Franța, unde primise instrucție militară și înălțare la gradul de general ; în țara sa de origine, s-a aflat în fruntea unei mișcări de negri revoltați ; învins în luptă, făcut prizonier, expedit apoi în Franța, din ordinul lui Napoleon, pe atunci prim-consul, a fost încarcerat într-o fortăreață unde și-a și sfârșit zilele.

Acțiunea închipuită de Lamartine pe canavaua acestor date are o anume tinctură melodramatică. Adrienne, nepoata eroului, este îndrăgostită în tăcere de Albert, fiul acestuia, luat ca ostatec și crescut în spiritul civilizației europene. Reîntors între ai săi, avea să fie între aceștia mai mult un străin. Psihologia lui, acum, era pătrunsă de criterii și judecăți dobândite în patria adoptivă. Nu mai era în situația de a înțelege adevăratele mobiluri și adevăratul sens al luptei duse de tatăl său, ca și de puterea de sacrificiu de care Adrienne va ști să facă dovadă.

Nota romantică este îndeajuns de prezentă în toată construcția și în tot coloritul dramei. Atenția autorului se îndreaptă mai mult spre sentimentele personajelor decât spre evenimentele și desfășurarea acțiunii. Recunoaștem, și aici, trăsături ale poetului : eleganță, armonie, un simț muzical al perioadelor, înălțimi ideale de gândire, puritate și frumusețe a sentimentelor, imagini delicate ca și declamații de forță, melodii cîntate aproape în șoaptă alternînd cu sunete de putere și de vibrație simfonică.

Trebuie să admitem, totuși, că această piesă se înscrie, mai mult decât în raza de vocație poetică a scriitorului, în aceea de orator și om politic. Putem desluși, în starea de spirit a omului care a scris-o, pe viitorul doctrinar și luptător democrat de la 1848. În discursurile sale, apăreau fraze — mai bine zis puncte de program — ca acestea : „...Simt, îndeajuns de bine, instinctul maselor...“ ; „...devin din zi în zi, în sinea mea ca simțire și conștiință, revoluționar...“ ; „...Adio, versurilor !... prefer să vorbesc ; aceasta mă însu-

flește, mă încălzește, mă dramatizează cu atît mai mult..." Abolirea sclaviei, în acea perioadă, era la ordinea zilei. În această chestiune, Lamartine socotea că sentimentul comun și inima mulțimii pot fi mai sensibile, mai înțelepte, mai clarvăzătoare decît concepțiile și procedurile oamenilor de stat. De aici, și mărturisirile ce urmează, în legătură cu piesa sa de teatru :

"Nu m-am gîndit, cîtuși de puțin, să încredințez Comediei Franceze (în text : *Théâtre-Français*, n.n.) această încercare ; aș fi destinat-o mai degrabă unui teatru dramatic de boulevard. Am conceput-o mai mult pentru ochii maselor decît pentru urechile claselor de elită cu gusturi rafinate. Iată, astfel, și ceea ce poate explica mulțimea imperfecțiunilor existente în această lucrare. Este o piesă a cărei optică reclamă licăriri din soare, din lună, din țevi de tun..."

Din punct de vedere teatral, atît acțiunea în sine a piesei cît și ceea ce putea să-i urmeze ca transpunere scenică, sînt puțin convingătoare. Lui Lamartine, om de visare și poet înclinat spre epopee, geniul dramatic i-a lipsit. Intenția, totuși, trebuie luată în seamă. Ea se înscriseră într-o finalitate generală a mișcării romantice ; o mișcare — repetăm — nu trebuind să ducă numai decît spre cristalizări și forme definitive, ci trebuind mai întîi să inițieze deschideri, răscoliri, prospecțiuni vizionare în realitatea evolutivă a lucrurilor.

Henri de Latouche* figurează în dicționare și enciclopedii, nu în egală măsură și în istoriile literare. În vremea lor, romanele *Grangeneuve* și *Fragoletta* păreau ingenioase și spirituale ; timpul, însă, nu le-a mai acreditat. Aceeași soartă au avut-o și cele cîteva piese de teatru pe care le-a scris. Dramaturgia, totuși, oricît de pronunțat le-ar fi fost eșecul, trebuie să le menționeze. Meritele lor — dacă

* Hyacinthe-Joseph-Alexandre Thabaut de Latouche, pe scurt Henri de Latouche, a trăit între anii 1785—1851. O primă încercare dramatică, *Proiectele de înțelepciune* (*les Projets de sagesse*, 1811), părea o promisiune. Alte două comedii, scrise în colaborare cu Emile Deschamps — *Selmours* și *Turnul favoarei* (*le Tour de la faveur*) — au reprezentat în epocă, la Teatrul Favart, apreciable succese de public. Ca atitudine politică, scriitorul s-a declarat adversar hotărît al Restaurăției. Căderea spectaculoasă a piesei *Regina Spaniei*, totuși principală sa lucrare dramatică, l-a afectat profund. Și-a impus, pînă la sfîrșitul vieții, un exil voluntar. În acest exil, însă, a dat la iveală poeme și romane, partea substanțială a carierei sale literare.

pot fi numite așa — au puncte de asemănare cu cele amintite în dezvoltările anterioare. Aceste piese se înscriu într-o frescă ; fac parte dintr-un climat ; exprimă ceva din nevoia de omniprezență a spiritului romantic în multiple situații ale vieții și ale societății.

Este în cauză, mai ales, piesa *Regina Spaniei* (*la Reine d'Espagne*). Intriga, pînă la un punct, seamănă cu acelea în care Scribe, prin mijloacele sale comice, se dovedea în epocă un expert. Asistăm la lupta ce se dă între un trimis al lui Ludovic al XIV-lea, regele Franței, și regele Carol al II-lea al Spaniei, primul interesat ca tronul lui Carol Quintul să rămână fără urmaș, celălalt avînd din partea Austriei sarcina de-a asigura perpetuitatea singelui regal, eventual și cu prețul unui adulter.

Prima reprezentație : 5 noiembrie 1831, la Théâtre-Français. S-a fluierat ostentativ, insistent. O parte din presă, reprezentînd sentimente și interese din sfere aristocratice, a numit-o „operă de scandal și oroare“, încărcată de „obscuritate revoltătoare“. O a doua reprezentație nu a mai avut loc. Autorul, el însuși, și-a retras piesa de pe afiș. Dar, aceasta, nu cu sentimentul unui înfrînt, ci cu hotărîrea ca pe alte căi să poarte mai departe lupta.

A urmat publicarea piesei. În prefață, Latouche considera că subiectul asupra căruia s-a oprit avea în obiectivul său o chestiune dreaptă, necesară. „Am vrut — declară textual — să lovesc prin ridiculizare o anume educație, ce se practică încă frecvent la curțile europene ; să arăt cum diplomația dă tîrcoale alcovurilor regale, cum religiile care se coboară la a juca roluri politice ajung să nu mai aibă nimic sfînt în ele...“ Din păcate, tonul iritat și subiectiv, îndreptat atît împotriva presei cît și împotriva „publicului orb, stăpînit în mod surd de spontaneitate instinctuală“, făcea ca aceste explicații să fie întîmpinate cu rezerve sau reticențe. Eșecul de la premieră lăsase în cugetul autorului urme care refuzau să se absoarbă. Faptele, astfel, îndreptătesc această ipoteză : ceea ce a contribuit ca Latouche să nu înscrie o carieră dramatică mai cuprinzătoare a fost, poate nu o lipsă de vocație scriitoricească în materie, cît psihologia lui ca om, gata să alunece în vanități irascibile și pasionalitate ego-centrică.

5. ADIACENȚE COMICE. SCRIBE

Putem vorbi și de o prezență a comediei în tabloul general al teatrului romantic francez? În mod direct, nu; genul comic nu a împrumutat și nu și-a însușit nimic din aparatura doctrinară a mișcării. Indirect, însă, o seamă de apropieri sînt posibile. Faptul privește un anume sentimentalism romantic, cu forță de iradiere și propagare, în a cărui ambianță vodevilul, formă de melodramă veselă, și-a descoperit noi principii și posibilități de dezvoltare.

În raport cu formele vechi de teatru comic, vodevilul putea să însemne alunecare în facilitate, în intrigi de suprafață, în lăsare a sentimentelor, a caracterelor ori a ideilor pe planuri secundare. Personajele ca atare, cu profilul lor psihologic și cu specificul lor ca individualități umane, contează mai puțin. Prioritatea, aici, revine evenimentelor; acestea, de regulă, polarizează interesul publicului spectator. Mersul acțiunii, mai mult decît prin întretăieri punînd în cauză pasiuni și caractere, este asigurat prin manevre de fapte și situații. Personajele, ele propriu-zis, nu-și au o individualitate proprie decît într-o măsură redusă; preocuparea prioritară a scriitorului este să înnoade intrigi spumoase, să manevreze cu abilitate situații contrarii, în așa fel încît pînă în cele din urmă să se ajungă la deznodăminte fericite. Mai precis: fericite, nu într-un sens grav, edificator, ci într-unul agreabil, putînd să procure publicului spectator delectări de moment, fără încordări și probleme.

Am greși dacă am considera acest gen numai sub latura lui facilă, ca expresie a unei societăți euforice, în căutare de amuzament ori satisfacții efemere. Într-adevăr, este în rostul lui să provoace și să propage rîs, utilizînd pentru aceasta o gamă largă de mijloace, de la situații bufone pînă la *quipro-quo-uri* abile, cu spirit, culoare și ingeniozitate. În același timp, însă, trebuie să ne dăm seama că genul nu trăiește numai din contingente, ci și din forme de spiritualitate mai constituite, cu tradiții și cu rădăcini în mentalitatea unor comunități umane anumite. Într-o evidentă măsură, vodevilul modern este o continuare a farsei medievale din secolele XIV—XV; piesă de proporții reduse, aplicată de regulă asupra unor fapte obișnuite ale vieții, fără pretenții

morale, religioase sau filozofice, dar oricum cu un curaj franc în a denunța vicii și în a le sancționa prin ridiculizare.

Într-un fel, prin nota lui de mai multă realitate, ca și prin caracterul cu deosebire actual al subiectelor sale, vodevilul venea în conflict cu o seamă de date ale teoriei romantice. Într-alt fel, însă, trebuie să admitem că apariția și înflorirea genului devenea cu puțință în atmosfera de sentimentalism inițiată și întreținută de mișcarea romantică. Amestecul de realism și de fantezie din datele lui constitutive i-a folosit. Odată instaurat, vodevilul avea să se dovedească un gen durabil; s-a bucurat de la început de primiri confortabile și în cariera sa a fost mai ferit de controverse decât drama romantică propriu-zisă.

Timp de patru decenii, scena comică franceză a fost ocupată de un nume proeminent: Eugène Scribe.* Nu-l putem socoti nici un mare scriitor, nici un observator perspicace al vieții, nici un psiholog, și nici un pictor de moravuri în adevăratul înțeles al cuvîntului. Avea totuși o neobosită și nedezmîțită virtute: știa să facă și să scrie teatru, să construiască pentru scenă, trăsături ce i-au adus, pe linie comică, o reputație egală cu aceea a lui Al. Dumas-fiul ca părinte al melodramei.

Scribe a început să scrie pentru teatru într-un moment în care interesul pentru drama romantică scădea în mod simțitor. Vodevilul, deși într-o fază încă incipientă, cucerea sufragii, unele dintre acestea chiar cu accente de mare siguranță și ostentație. Departe de a se opune acestui curent, dimpotrivă, Scribe a înțeles să-l canalizeze, imprimîndu-i tinută teatrală, apropiindu-l pe cît cu puțință de înțelesuri ale actualității, punîndu-l în acord cu psihologia publicului de epocă și — pentru a nu se depărta prea vizibil de partitura romantică — incluzînd în comicul său expansiv și unele note de sensibilitate meditativă.

Primul succes — *O noapte a gărzii naționale* — datează din 1815. Încă de la acest debut, Scribe a simțit că poate

* A trăit între anii 1791—1861. Primul succes în teatru: *O noapte a gărzii naționale* (*Une nuit de la garde nationale*, 1815). Succesul de la debut, cu sprijinul noii burghezii franceze, s-a menținut pînă la sfîrșitul carierei sale. A tratat în manieră comică — reducînd la maximum zugrăvirea mediului și analiza de caractere — subiecte de oarecare gravitate, chiar și subiecte de un anumit patetism.

avea de partea sa sprijinul noii burghezii franceze. Un sprijin, de fapt, care s-a menținut fără intermitențe pînă la sfîrșitul carierii sale. Zugrăvirea mediului înconjurător ca și analiza de caractere — cum s-a mai arătat — reprezintă un aspect secundar. Subiectele, însă, sînt variate și în genere bine întocmite. Unele din acestea, sub o haină de divertisment comic, adăpostesc și idei de un anume conținut, de asemenea și de oarecare patetism sufletesc. De exemplu : în *Un lanț*, este tratată chestiunea adulterului și asistăm la ruptura dureroasă a unei legături ; în *Camaraderie*, sînt denunțate tare ale societății moderne, forme de arivism, parveniri prin relații, toate acestea ascunzînd în mașinațiile lor eludări ale talentului și ale meritului adevărat.

Între toate aceste producții, *Paharul cu apă, sau efectele și cauzele (le Verre d'eau, ou les effets et les causes)* ocupă un loc aparte ; aceasta, și prin aceea că în mod contextual această piesă ne înfățișează și teoria lui Scribe asupra vodevilului în general, a vodevilului istoric în special. Ideea conducătoare este aceasta : din cauze mici pot țîzni efecte mari. Iată, în această privință, părți dintr-un monolog celebru pus în gura personajului Bolingbroke :

„...Nu trebuie să disprețuim lucrurile mici ; prin ele, adesea, putem ajunge la cele mari !... Vă închipuiți, poate, împreună cu toți ceilalți, că revoluțiile, catastrofele politice sau căderile de imperii provin din cauze grave, profunde, importante... Eroare !... Nu știți, pesemne, că o fereastră la palatul de la Trianon, criticată de Ludovic al XIV-lea, și apărată de Louvois a făcut să nască un război care în acel moment a cuprins Europa... Eu, acesta care vă vorbește, Henri de Saint-Jean, care pînă la vîrsta de douăzeci și șase de ani eram socotit drept un elegant, un zăpăcit, un om incapabil de vreo ocupație serioasă, știți în ce fel, dintr-o dată, am devenit om de stat ? Am devenit ministru pentru că știam să dansez sarabanda, și am pierdut pentru că eram răcit... Mari efecte produse prin cauze mici — acesta îmi este sistemul...”

Din repertoriul lui Scribe, o seamă de producții continuă să aibă căutare. Dar, aceasta, nu atît prin calitatea lor de artă ori prin puterea lor de a propaga un mesaj, cît prin facultatea lor de-a fi amuzante. Judecata literară, în strictețea ei de rigoare, nu putea să-i ierte lui Scribe că a con-

simțit, cu facilitate, ca din *imbroglio*-ul vieții, al istoriei ori al sensibilității să se facă un *imbroglio* al scenei și al succesului de moment.

Și asupra lui Scribe, s-au produs opinii diferite în taberele critice. Obiecțiile — acestea mai cu seamă — au în vedere atît mediocritatea orizontului etic al subiectelor cît și facilitatea industrioasă în care scriitorul s-a instalat cu știință și s-a complăcut în mod neîntrerupt. În cele aproape patru sute de piese pe care le-a scris — ni se spune — nu există nici un personaj care să poată lăsa impresii durabile în mintea oamenilor. O etichetă convențională, declarativă — colonel, medic, baron, agent de schimb, făptură feminină ingenuă ș.a. — este cam tot ce știm despre aceste personaje. Toate, fără excepție, au mai mult aer de manechine decît de făpturi cu o personalitate proprie. Autorul nu se gîndește să le imprime autoritate și ceva revelatoriu; interesează, nu prin ceea ce ar putea să reprezinte prin ele însele, ci prin chipul cum pot furniza și pot asigura desfășurarea unei intrigi. Autorul le folosește ca pe niște roțițe în funcționarea unui mecanism; într-adevăr, bine întocmit și bine mînuit, dar în ultimă instanță mecanism, atît și nimic mai mult. Lumea pe care aceste personaje ne-o aduc înaintea ochilor este o lume mediocră, în care interese imediate ale buneistării și ale bogăției trec înaintea oricăror alte criterii ori forme de comportare. Sentimentul, idealul moral, dezinteresarea superioară — toate acestea — rămîn cel mult la suprafață; averea, cariera, poziția în societate, situația confortabilă, iată ce trebuie să intre în calculele prioritare ale vieții. Rațiunea nu este scop în sine; există, în măsura în care poate conduce înspre o utilitate practică ori socială. În plus: piesele abundă în coincidențe, în confuzii căutate cu dinadinsul, în procedee-tip, în *qui-pro-quo*-uri, ceea ce pentru moment poate să le asigure eficacitate și aplauze, dar nu și soluții de durată.

Paralel cu acestea, s-au emis și păreri de natură să corecteze și să atenueze efectele obiecțiilor amintite. S-a afirmat, printre altele: găsim în piesele lui Scribe o adresă sigură, o vivacitate neîntreruptă, o putere ingenioasă ca prin vaste și complicate ocoluri să se ajungă totuși la ținta propriu-zisă, intuiții juste privind procedeul propriu de teatru, în totul un meșteșug aparte, bine pus la punct, în a crea ambianță de comunicare între scenă și sală.

Spiritele rafinate, în epocă, aveau motive să nu adere sau cel mult să adere cu rezerve la această operă. Reacționau, firește, și împotriva mulțimii ei de artificiozități, și împotriva goanei evidente după aplauze. Spectatorul popular, în parte și acesta, întâmpina anume greutăți în a-și găsi afinități cu un asemenea teatru, făcut în largă măsură din abilități și speculații obsecvioase. Publicului burghez, însă, piesele lui Scribe îi conveneau în totul. Descoperea în ele imaginea unor voluptăți și aspirații comode, precum și încă un mijloc de instalare în egoismul său aplecat spre bucuriile suficiente ale bunăstării. Un reflex, desigur, al psihologiei burgheze mai întâi în perioada Restaurăției, apoi a Monarhiei din Iulie, cu optimismul ei pe cât de încărcat de prejudecăți, pe atât de mulțumit și împăcat cu sine.

6. ÎMPLETIRE DE REALISM ȘI ROMANTISM. ÉMILE AUGIER

Sîntem îndreptățiți, oare, ca în sfera de manifestări a teatrului romantic să-l înscriem și pe Émile Augier? *

În anumite privințe, putem avea îndoieli. Augier provenea dintr-un mediu burghez înstărit, cu tradiții bine constituite, într-o atmosferă de respect sacrosanct în ce privește familia, virtuțile și normele ei de viață. Găsim în trăsăturile de caracter ale omului și ale scriitorului depline confirmări în acest sens: bun-simț, intuiții juste, putere de observație, cădere precisă pe fapte reale. Construcția imaginativă; visul și visarea; exagerările de orice fel; alunecarea în extreme: toate acestea îi sînt și îi rămîn străine; se apără împotriva lor în mod simplu, organic, prin însăși conformația lui naturală. Refuză ceea ce poate părea ambiguu, învăluit în

* Émile Guillaume Victor Augier (1820—1890) și-a început cariera literară ca poet. După o serie de perseverări în acest sens — opt piese în versuri — a înțeles că vocația sa ca scriitor avea să fie alta. De la teatrul său în versuri n-a avut decît eșecuri. În schimb, *Ginerele d-lui Poirier*, comedie scrisă în proză, i-a adus dintr-o dată notorietate. Esteticienii continuă să afirme că dramaturgia sa este săracă în literatură propriu-zisă. Faptul poate fi discutat. În orice caz, sub raport documentar, această dramaturgie rămîne revelantă. În special, felul cum a văzut raportul dintre aristocrația în declin și burghezia în ascensiune și cum a știut să ilustreze dramatic acest raport reprezintă în literatura vremii un moment caracteristic, un bun cîștigat.

nuanțe speculative sau sceptice ; înțelege ca în ceea ce crede să pună claritate, tărie, fermitate deplină. Este gata să proclame direct, cu glas tare, ceea ce alții ar prefera să tacă ori să se rostească difuz, cu preveniri, precauții, cu adevăruri ocolite sau spuse pe jumătate. În felul sau de a fi, implicit și în acela de a gândi, Augier socotea că sănătatea fizică și sănătatea morală se contopesc într-o singură realitate. Era un om cultivat ; făcuse studii clasice ; îi cunoștea, deopotrivă, pe greci și pe latini ; păstra un respect deplin pentru clasicii francezi ; și este limpede că în sinea sa se vedea descinzând pe linia inițiată de Molière și continuată de Regnard, nu mai puțin și pe linia moralismului lui Boileau.

Prin mediul social căruia îi aparținea ; prin educația primită ; prin temperamentul său egal, împăcat cu sine și împăcat cu societatea vremii sale ; prin toate acestea, scriitorul avea să se definească drept o exponentă a unei lumi burgheze ordonate, gata să contemple cu mulțumire bunăstarea materială a acestei lumi și filozofia sa de viață. În centrul pledoarei lui morale se va afla familia. Față de anume prejudecăți ale acesteia s-a arătat binevoitor și chiar mai mult decât atât. Considera că fără aceste prejudecăți atât ordinea socială cât și echilibrul moral al indivizilor ar avea de suferit. Mai presus de orice, prețuiește bunul-simț ; vedea în acesta și o calitate a gândirii, și o forță sufletească, în stare de a ne deschide ochii asupra realității, ferindu-ne astfel de rătăcirile imaginației ori de mirajele visării. Lua distanță, față de unele abilități ale procedului și ale stilului literar. Nu credea — de exemplu — în virtuțile ironiei, în jocurile subtile de nuanțe, în reticența sceptică, în oscilațiile ori aproximațiile de orice fel ; prefera ideea limpede, spusă răsplat, capabilă să creeze judecăți și stări de spirit comune. Considera, în genere, că înțelepciunea sănătoasă este aceea ce se poate adresa cu folos moral, ca și cu folos practic, mediei umane.

S-ar putea ca aspectele amintite mai sus să ne poarte gândul mai mult spre drama burgheză, sau spre drama realistă pe atunci în pregătire, decât spre teatrul romantic propriu-zis. Există, totuși, și un filon romantic, pe care deopotrivă trebuie să-l avem în vedere. Augier nu se mulțumește să constate, să descrie, să înfățișeze ; totodată, și militează. Am greși,

socotind că soluțiile lui ca dramaturg s-ar baza doar pe judecăți reci, definitive, dintr-o ordine strict rațională ori strict pragmatică a vieții. Întîlnim, în acest teatru, nu numai acceptări și împăcări cu situații existente, ci și atitudini, demersuri, proteste. Sub aparență liniștită, stăruiesc fervori și participări active. Cugetul scriitorului, contrariu unor aparențe, se află în stare de vibrație. Augier, într-adevăr, refuza să se înduioșeze oriunde și oricînd. Reabilitarea din principiu a curtezanei — de exemplu — îi părea și naivitate, și ipocrizie. Într-un fel, incontestabil, se declara împotriva unor mode și poncifuri romantice. Sentimentalismul, categoric, îl indispunea; nu însă și sentimentul propriu-zis. Dimpotrivă! Înțelegea ca acesta să fie respectat și ca în multe acte de viață să reprezinte criteriul prioritar. Dovadă, între altele, felul cum considera că la temelia căsătoriei și a familiei trebuie să se afle dragostea.

Augier și-a început cariera dramatică prin a scrie piese în versuri: *Cucuta* (la Ciguë, 1844), *Un om de bine* (un *Homme de bien*, 1845), *Aventuriera* (l'*Aventurière*, 1848), *Gabrielle* (1849), *Philiberte* (1853). Nici una din aceste piese nu s-a impus cu adevărat. Sînt totuși interesante prin ceea ce puteau să anunțe cu privire la concepția și evoluția dramaturgului. De pe acum — se poate spune — acesta se afla în posesiunea ideilor sale generale. Este împotriva tendințelor maladive din unele manifestări romantice; consideră viața drept o chemare la activitate și împlinire, nu pretext de abdicări și atitudini morbide. Forma versificată nu-i era proprie; contrasta, deopotrivă, și cu natura subiectelor tratate, și cu temperamentul său ca scriitor. Era mai mult o tradiție, căreia dintr-o prejudecată a vremii socotea că trebuie să i se supună. Avea s-o părăsească, de aceea, de îndată ce a intrat în stăpînirea mijloacelor lui artistice de maturitate, și pe măsură ce își dădea seama că a sosit vremea ca în programul romantic să se producă modificări și converțiri esențiale.

Ajungem astfel la comedia de moravuri, gen în care Augier va excela, ca un adevărat maestru în epocă. *Ginerele d-lui Poirier* (le *Gendre de M. Poirier*, 1854), în această privință, este întîia sa capodoperă. Socialmente, avem în ea un tablou de epocă al amestecului de clase: o aristocrație

deposedată de vechile ei privilegii dar păstrându-și încă mentalitatea blazonardă, și o burghezie în ascensiune, cu un orgoliu propriu și cu veleități nobilitare. Augier, în final, va lăsa ca balanța simpatiei și a soluțiilor sale să încline de partea burgheziei; dar aceasta nu în mod brusc, cu ostentație, cu darea pe față a unei teze, ci dimpotrivă lăsând să vorbească ambele părți, cuvântul hotărîtor avîndu-l faptele. Merită, în această privință, să reproducem un faimos schimb de replici între ginerele-aristocrat și socrul-burghez:

„*Gaston*: Vino, Hector, vino! Știi tu pentru ce Jean Gaston de Presles a primit trei lovituri de arcebuza în bătălia de la Ivry? Știi tu pentru ce François Gaston de Presles s-a urcat cel dintîi pe metereze în asaltul de la Rochelle? Pentru ce Louis Gaston de Presles s-a jertfit la Hogue? Pentru ce Philippe Gaston de Presles a capturat două drapele la Fontenoy? Pentru ce bunicul meu a murit la Quiberon? Ei bine, pnetru ca d-l Poirier să devină într-o zi *pair de Franța* și baron!

D-l Poirier: Știți, domnule duce, pentru ce am muncit cîte paisprezece ore pe zi timp de treizeci de ani, pentru ca privîndu-mă de tot am adunat ban cu ban patru milioane? Pentru ca d-l marchiz Gaston de Presles, care nu a murit nici la Quiberon, nici la Fontenoy, nici la Hogue, nici în altă parte, să poată muri de bătrînețe pe un pat de puf, după ce va fi trecut prin viață fără să facă nimic...”

Piesa se încheie optimist. Aceasta, în bună parte grație Antoinettei, fiica lui Poirier. Numele lui Gaston, precum și declarațiile lui cavalierești, într-adevăr, îi păruseră seducătoare. În afara sentimentului ce se naștea, îi măguleau, totodată, și o vanitate a ei de mic-burgheză. Se afla la mijloc, nu mai puțin, și un anume idealism de femeie, dublat de atașamentul afectiv intervenit între timp. Antoinette, astfel, înțelegea să-și apere, deopotrivă, și dragostea și căsătoria. Era o făptură cu tact, cu inteligență sensibilă, cu o mobilitate sufletească făcută din nuanțe, de asemenea și din accente naturale, simple, de bună și grațioasă înțelepciune. Pînă în cele din urmă, marchizul de Presles, care în fondul său uman nu era funciarmente rău, va rămîne în familie, nu ca victorios, nici ca învins, ci înscriindu-se pe date posibile, convenabile, în curgerea și agregările curente ale vieții. Antoinette, astfel, a știut să-și recîștige soțul; într-un fel, și a-și educa

părintele. Avem de-a face cu un personaj cărui autorul a ținut să-i confere o calitate aparte : aceea de a conforma și mînuî moravuri. Printr-un asemenea final, Augier dădea două cîștiguri de cauză : unul, acelei părți din burghezia vremii care înțelegea să-și întemeieze viața pe muncă și onestitate ; celălalt, publicului spectator, doritor și de finaluri fericite, nu doar de melancolii, de situații ambigui, de cufundări în suferință.

Notarul Guérin (*Maître Guérin*, 1864) este piesa cea mai datătoare de seamă privind știința și meșteșugul de dramaturg ale lui Augier, atît sub raport tematic cît și în ce privește zugrăvirea de caractere. Intriga, ea în sine, nu convinge în totul ; este complicată, pe alocuri și oarecum stufoasă, de un romanesc putînd să pară voit și artificios. În ecranul ei, însă, sînt puse să evolueze drame de viață și drame omenești puternice, sesizante. Pe de o parte : drama din casa inventatorului, un bătrîn maniac, aproape nebun, sacrificînd averea fiicei sale pînă la ultima centimă, acuzînd-o în plus și de ingraturitudine ; pe de altă parte, drama din familia notarului, om înecat în afaceri tulburi și practici murdare, tiran de o viață întreagă al celor mai apropiați ai săi, soție și copii.

Remarcabilă, în această piesă, este desemnarea de caractere. Augier, aici, prelungește o seamă de esențe și colorituri balzaciene. Guérin, notar de țară, este un om viclean, cunoscător prin rutină profesională al multor forme și dedesubturi procedurale ; este gata să execute pe nefericitul lipsit de apărare, să-și acopere manoperele invocînd articole de lege, să practice cu șiretenie și abilitate șicane judiciare. Este la curent cu totul ; cunoaște pînă în amănunt interesele, nimicniciile, intrigile și ascunzișurile celor care îi calcă pragul ; toate acestea, departe de a trezi în el vreun gînd cît de cît cinstit sau măcar vreo reacție moderatoare, dimpotrivă, îl întăresc și mai mult în apucăturile lui hrăpărețe, în trăsăturile sale de amoral. Nu-și face scrupule ; nu se gîndește să-și încarce mintea și conștiința cu norme sau criterii de conduită ; singura lui grijă este ca manevrele sale necinstite să nu atragă atenția jandarmeriei. În casă, cu ai săi, este aspru, intolerant, fără măcar o umbră de afecțiune. În tovărășia altora, însă, mimează un aer de bonomie, se dovedește petrecăreț, ține să treacă drept un om jovial capabil să-i

învesească pe mulți. Nu-l vedem consimțind vreodată să se modifice sufletește; incapacitatea lui, în această privință, este structurală.

Doamna Guérin, soția notarului, de asemenea, reprezintă un caracter. Își poate avea un loc al ei bine definit în galeria tipologică a teatrului francez. Aparența ei nu spune nimic deosebit. Este o faptură umilă, ștearsă, chiar și cu ceva vulgar în ea, acceptînd ceea ce i-a rezervat soarta fără ca împotriva acestui fapt să poată schița fie și un cît de trecător gest de protest. Nu cunoaște nimic din planurile și practicile profesionale ale soțului ei; nici nu dă impresia că acest lucru ar putea s-o preocupe vreodată. Timp de douăzeci de ani, de cînd durează căsnicia lor, s-a curbat în fața soțului despot, supunîndu-i-se total. Totuși !... În clipa cînd a simțit că actele tiranului ar putea să pună în pericol și soarta copiilor, dintr-o dată, revolta și dragostea ei ca mamă vor intra în acțiune, cu nebanuită energie și voință reparatoare.

Și în alte piese ale lui Augier, portretistica acestuia se impune deopotrivă; valoarea acestor piese este marcată prin tipurile cărora dramaturgul le-a dat viață. Fără îndoială, scriitorul adăpostește în concepția sa trăsături de moralist; dar, aceasta, nu formulînd maxime, nu proclamîndu-se inventator în materie de morală, ci procedînd în genere ca observator obișnuit, cu idei simple și ferme, reieșite din contacte imediate cu realitatea. Atenția pe care o îndreaptă asupra moravurilor se caracterizează prin pătrundere și justete. Teza, incontestabil, există. Dar nu într-un chip ostentativ ori prezunțios, gata să rostească rechizitorii și să pronunțe sentințe, ci într-unul străbătut mai degrabă de bunăvoință și sollicitudine, garantat printr-un simț robust al realității și un sentiment corespunzător de respect față de aceasta.

În comediile cu înțelesuri sociale și politice — mai cu seamă trilogia: *Nerușinații* (*les Effrontés*, 1861), *Fiul lui Giboyer* (*le Fils de Giboyer*, 1863), *Lei și vulpi* (*Lions et Renards*, 1869) — sînt denunțate moravuri tinzînd să transforme politica într-un vast trafic de afaceri veroase, de negocieri ascunse, de tranzacții ale conștiințelor. Scriitorul înfierează cu liniște și obiectivitate atotputernicia banului și a chestiunilor de bani în societatea vremii sale. Contestă că banul ar putea fi o bază pe care mintea, ordinea și capacitatea omenească de muncă să poată întemeia ceva legitim

și durabil. Acolo unde banul ar ajunge să fie biruitor, cu atît mai mult singurul biruitor, ura, violența și haosul moral se vor instala aproape ca de la sine. Totul — relațiile sociale, viața de familie, sentimentele personale — pot cădea victime în gheara acestei fatalități. Doar arareori — ni se spune — banul și onestitatea pot face casă bună. Dorința de avere, cînd aceasta devine obsesivă ori principiu prioritar de acțiune, chiar dacă în formă respectă litera legii, duce totuși înspre invertiri ale conștiinței, înspre încețoșări ale distincției posibile între bine și rău. Roussel, un personaj din piesa *Centură aurită* (*Ceinture dorée*), își dă seama de aceasta și într-un moment de luciditate a conștiinței sale reflectează : „... Evident, mi-am spoliat acționarii — trebuie să declar aceasta ! Cum de-am putut s-o fac, în schimbul acelei sume mizerabile ? !... Și cînd mă gîndesc că atunci, făcînd aceasta, mă socoteam în dreptul meu !...”

Din mai multe puncte de vedere, teatrul lui Augier s-a dovedit util. Părți întregi din acest teatru au încă vitalitate ; pot figura, și chiar figurează de fapt, în repertorii permanente ale teatrelor din lume. Care poate fi explicația unei asemenea durabilități ? Totul, în această explicație, se sprijină pe actele de măsură ale scriitorului. Intrigile din piesele lui Augier, spre deosebire de acelea ale lui Al. Dumas-fiul, nu caută efecte, nu țin să vină cu situații excepționale, nu ies din raza simțului comun, nu-și arogă străluciri aparte, nu pledează sentențios, nu alunecă în artificii și convenții. Faptele sînt puse să decurgă relativ încet, în ritmuri normale ca acelea din curgerea firească a realității, dîndu-ne astfel puțința ca în desfășurarea lor să ne recunoaștem și pe noi înșine. Dealtminteri, în aceasta stă și unul din meritele de seamă ale acestui teatru : în trăsături ale unor personaje bine individualizate putem desluși trăsături reprezentînd tipologic categorii întregi de caractere. Scriitorul se ferește de a-și da pe față, direct, opiniile, judecățile ori concluziile sale ; lasă cititorului ori spectatorului dreptul ca asupra faptelor ce-i sînt puse sub ochi să decidă singur. Știe că dialogul de teatru își are exigențe și condiții aparte. În acest dialog, e necesar ca autorul să rămînă în umbră, într-un domeniu — dacă se poate spune așa — de impersonalitate. Dialogul dramatic va fi cu atît mai în măsură

să-și atingă scopul, cu cît va lăsa ca fiecărui personaj în cauză, cu chipul lui fizic și spiritual, să i se asigure socialmente și moralmente statutul convenit.

În partea majoritară a creației sale dramatice, Augier se apropie de realisti. Nu i-au lipsit, însă, și pronunțate implicații romantice. Să ne gândim, în acest sens, la felul cum pentru teatru a renunțat la alte planuri și posibilități de viață; și, deopotrivă, să avem în vedere cum în apărarea *lunului-simț* a înțeles să pună nu numai rațiune și demonstrație, ci și un patetism convingător, izvorât din puternice opțiuni ale ființei sale intime.

7. VODEVILISTII: LABICHE, SARDOU, COURTELINE

Se știe în ce chip și cu ce proporții, farsa dramatică, socotită pînă atunci drept un gen minor ori lăaturalnic, a putut să capete, atît prin pana lui Molière cît și prin ambianța clasicistă în ce privește studiul de moravuri și caractere, semnificații și prestigii majore. Ceva asemănător, în epoca ce ne interesează aici, se poate spune despre vodevil. Genul, firește, poate părea ușor. Chiar și este, în multe și diferite situații. Are în sarcina lui să producă hilaritate, să creeze bună dispoziție, să caracterizeze cu umor, să reverse fantezie. Nu este mai puțin adevărat, însă, că în aceste libertăți și facilități ale genului pot încăpea și observații mai de valoare, tot așa după cum în atmosfera lui de vervă risipitoare își pot face drum și înțelesuri ordonate, date și agregări de un ordin cuminte, bine constituit.

Adevărata instalare a vodevilului francez, în această atmosferă de epocă romantic-realistă, poartă iscălitura lui Labiche*. Timp de patru decenii, neîntrerupt, acest autor s-a dovedit principalul titular al genului. Singur, ca și în colaborare, a scris peste o sută cincizeci de piese. Subiecte

* Eugène Marie Labiche (1815—1888) a debutat în 1837 cu un succes: *Cuveta de apă*. În anul următor, reușita cu *Domnul de Coislin* l-a determinat să stăruiască pe calea începută. Pe numeroase scene din lume, au făcut carieră răsunătoare vodevilurile: *Pălăria florentină de paie*, *Călătoria domnului Perrichon*, *Canota*. A colaborat cu mai mulți: Marc Michel, Émile Augier, Henri Monier, Th. Barrière, Edouard Martin.

vesele ; adevărate rezervoarii de hilaritate ; produse și ale imaginației, și ale tot atîtor observații culese din realitate. Sînt documente prin care se poate afirma că autorul lor și-a asigurat un loc propriu, caracteristic, în galeria rîsului universal.

În viața practică de teatru, piesele lui Labiche înregistrau de regulă mari succese de public. Aceasta nu a împiedicat, însă, ca o parte din critica vremii să manifeste reticență și neîncredere. Ce ar putea să ne spună aceste piese, mărginindu-ne a le citi în volum ? Ce ar putea să însemne, ele în ele însele, fără jocul actoricesc și fără dispoziția spre amuzament a publicului spectator ? Nu se exagerează, oare, cînd îi sînt atribuite lui Labiche trăsături de moralist și cînd se afirmă că subiectele sale vesele includ totuși în ele și nuclee de seriozitate ? Asemenea întrebări nu sînt de prisos ; își au un rost al lor, necesar. Nu se gîndesc, neapărat, să proclame sentințe ; ne obligă, însă, să privim lucrurile în mod interpretativ.

Într-adevăr, unele piese de succes ale lui Labiche — de exemplu : *Pălăria florentină de paie* (*le Chapeau de paille d'Italie*), *Caniota* (*la Cagnotte*) — se sprijină tot timpul pe situații de *imbroglio*, pe o bufonerie enormă, pe o nesfîrșită inventivitate comică. Pentru moment, spectatorii rîd, se amuză. După aceea, însă, nu este exclus să înceapă a li se strecura în suflet un gust amar, un sentiment de o anume tristețe. De ce ? Pentru că o bună parte din acțiunea reprezentată pe scenă este pusă să plutească în burlesc. S-ar părea că față de personajele sale autorul nu resimte nici o undă de simpatie, de înțelegere cît de cît binevoitoare. Ni se lasă impresia că ridicolul în care se stăruiește este iremediabil. Motiv, deci, de amărăciune ; viața, astfel, ne poate pîndi cu amenințări și cu hotărîri necruțătoare. Plătim scump — s-ar putea spune — rîsul de moment de care ne-am simșit copleșiți în sala de spectacol.

Burghezul este aproape de regulă personajul central. Felul cum îl zugrăvește Labiche ni-l înfațișează ca pe o ființă îmbîcsită de prejudecăți, închistat în criterii mărunte, cu un fel de abilitate instinctuală, gata oricînd să emită cu importanță sentințe, suficient, prost și iremediabil egoist. Buna lui stare materială, adesea, face ca alunecarea lui în ridicol

și infatuare să devină cu atât mai accentuată. Egoismul lui este profund; singurele lui fericiri sînt acelea pe care și le poate procura prin prisma acestui egoism.

S-a afirmat că în alte piese — *Călătoria d-lui Perrichon* (*le Voyage de M. Perrichon*), *Célimare cel iubit* (*Célimare le bien aimée*), *Mizantropul și sacagiul* (*le Misanthrope et l'Auvergnat*) — putem ca în mulțimea de invenții malițioase ori bufone să deslușim și unele trăsături morale. Este limpede, însă, că Labiche nu ținea să pozeze în moralist. În comediile sale, Augier — am văzut — dăduse burghezului o linie și o statură, fără ca prin aceasta să-l cruce de satiră și ironie. Labiche, însă, s-a dovedit mai crud, am spune și mai simplificator, înclinînd în zugrăvirile sale ori spre caricatură, ori spre un realism de tip brutal. Or, adevărul, aici, implică și o altă dimensiune. Trăsăturile ridicole scoase în evidență de scriitor nu sînt numai ale personajelor implicate în piesele respective, ci și ale modului de viață burghez în general. Criticismul satiric din epocă nu ignora acest adevăr; admitea că pagina înscrisă de Labiche în viața de teatru își poate avea un loc al ei — un loc îndeajuns de notabil, îndeajuns de revelator — și într-o istorie socială a vremii.

Între anii 1830—1870, rîsul produs de piesele lui Labiche a fost un rîs real, sănătos, în măsură să dea satisfacție atât nevoii de fabulație a spectatorului de teatru, cât și uneia pragmatice de ancorare în date și împrejurări comune ale existenței. În destule privințe — subiect, intrigă, gradare, dialog, vervă, tipuri, frescă de moravuri — piesele lui Labiche sînt bine scrise, bine încheiate, exemplare ca putere comică și ca divertisment de teatru. Totuși, strălucirea lor s-a consumat. Astăzi, doar o parte redusă din vastul repertoriu al acestui autor mai poate găsi audiență în sălile de teatru. Din vina autorului? Nu! Explicația, aici, este de ordin istoric și sociologic. Tipul de burghez și forma de viață burgheză din piesele lui și-au încheiat existența; cel mult, mai subzistă pentru savoarea lor comică, nu însă și pentru adevărul lor social imediat. Lui Labiche îi revine meritul, între altele, de a fi fost în epoca sa și un entuziast în sens romantic al comunicării prin teatru, și un observator social în sens realist.

Victorien Sardou*, cel mai credincios dintre continuatorii lui Scribe, și-a dobândit înția sa autoritate ca autor dramatic prin *Mizgăleala* (*les Pattes de mouches*, 1860). Piesa, despre care în ironie s-a spus că reprezintă o „capodoperă de artă amuzantă și goală”, este ilustrativă, în genere, și în ce privește maniera de vodevilist a scriitorului. Tot subiectul piesei stă într-o succesiune abilă de coincidențe și „mal-entendu”-uri. O scrisoare compromițătoare, după ce timp de trei ani a zăcut ascunsă într-un vas chinezesc, este în pericol să ajungă sub ochii soțului interesat. De-a lungul celor trei acte ale comediei, scrisoarea călătorește dintr-o situație într-alta, riscă în orice moment să dea naștere la complicații neașteptate, se salvează providențial de fiecare dată, pentru ca în cele din urmă să fie distrusă cu grijă și cu prevenire tocmai de acela care ar fi fost mai interesat să-i afle conținutul. Ce rost ar avea — se precizează în diferite comentarii — să cunoaștem mai de aproape pe aceia prin mîna cărora scrisoarea cu pricina s-a perindat întîmplător? Aceste personaje sînt ce sînt, nu însă și entități în sine; autorul nu s-a gîndit să le atribuie o asemenea demnitate; ce intră în sarcina lor, ce le justifică existența, este să asigure funcționarea unui divertisment.

Ca pictor de moravuri, Sardou s-a aplecat asupra unor aspecte ale societății franceze în perioada celui de-al doilea Imperiu. Comedia *Familia Benoiton* (*la Famille Benoiton*), în această privință, se numără printre cele mai dătătoare de seamă. Lucrurile nu sînt spuse cu adîncime; scriitorul, totuși, se dovedește un observator abil și sagace. Ușoara satiră din piesă se îndreaptă împotriva luxului la modă în epocă. De aici, diferite comportări frivole, cu repercusiuni asupra vieții de familie, asupra căsătoriei ca instituție, asupra interiorității sufletești, asupra formării de caractere în general.

Aptitudinea de observator a scriitorului se apleacă și asupra unor situații politice curente. Rabagas, eroul din comedia cu același nume (*Rabagas*), nu este numai un per-

* A trăit între anii 1831—1908. După eșecul cu *Taverna studenților* (1854), o clipă, s-a gîndit să renunțe la teatru. Avea însă vocația acestuia; revenirea — de aceea — avea să fie definitivă. Interesul obținut de *Mizgăleala* i-a dat în această privință impulsul și confirmarea hotărîtoare. S-au succedat patruzeci de piese variate, unele trezind adăziuni unanime, altele deschizînd procese de opinie publică.

sonaj anumit, ci și pretext ilustrativ pentru stări de lucruri la ordinea zilei. Orator politic, de factură aristofanescă, se pierde în declarații și lingușiri democratice, totul din ambiția de a parveni. Ajuns purtător al unui portofoliu ministerial, se dovedește ingrât și necruțător cu prietenii săi politici de pînă atunci. Multe păreri contemporane considerau că întreaga aluzie din piesă ținea să pună în cauză figura și cariera lui Gambetta.

Sardou, sub influențe romantice ce continuau să pulseze în climatul teatral al vremii, și-a simțit o sensibilă atracție și înspre drama istorică. Două prime încercări, *Patrie* (*Patrie*, 1869) și *Ura* (*la Haine*, 1874), au fost mai degrabă eșecuri decît izbîndiri. Publicul s-a arătat reticent. S-ar părea că nota oarecum mai austeră a acestor piese ieșea din gustul și deprinderile sale. Scriitorul, astfel, s-a văzut nevoit să se orienteze, în mod concesiv, și înspre alte posibilități ale genului. Sub raport calitativ, noile opțiuni aveau să fie inferioare celor intenționate în primul moment. Au urmat *Théodora* (1884) și *Tosca* (1887); subiecte brutale, violente, dar cu mult decor în ele, cu colorituri bogate, cu spectaculozitate bogată, totul tinzînd spre contraste și contrastări care să sesizeze puternic. *Thermidor*, după două reprezentații, a fost interzisă administrativ. I se aduceau două obiecții: Una, de ordin politic: o tendință de minimalizare a Revoluției și a unora din instituțiile ei, în sentimentul public; cealaltă, de natură morală: a se substitui dosarul unei victime cu dosarul unei alte victime, indiferent ce argumente ar intra în joc, poate însemna oricînd un atentat la ideea drepturilor individuale. *Madame Sans-Gêne* (1893), însă, i-a adus autorului cel mai răsunător și mai durabil succes al carierei sale dramatice. Catherine Hübscher, soția fostului sergent Lefebvre, devenit ulterior mareșal și duce de Dantzig, fără a se intimida de o eventuală minie a împăratului, le înfruntă cu verva ei pitoresc-populară pe surorile acestuia. Împăratul, recunoscînd în ea pe vechea spălătoreasă a regimentului în care slujea ca tînăr locotenent, îi va răspunde satisfăcut, cu egală naturalețe și simplitate.

Asupra lui Sardou, în ce privește valoarea sa ca scriitor, istoria literară manifestă o seamă de rezerve. În orice caz, îl așază sub linia reprezentată de Al. Dumas-fiul, de asemenea

și de Émile Augier. Aceștia — ni se spune — s-au străduit ca în teatrul lor comic să străbată și ceva durabil, ceva în măsură să exprime forma de viață și prezența umană în societate. Sardou, însă, s-a dedicat mai puțin în acest sens. Este, într-adevăr, un excelent vodevilist. Inventă cu ușurință trucuri savuroase; știe să mânuiască oricâte sfori, așa încât intriga să se poată desfășura vioi, spumos, provocând neîntrerupt efecte spectaculoase și încântări de moment. Face să defileze pe scenă diferite caractere; ne pune în față zugrăviri de moravuri; asistăm la evenimente și împrejurări ce ar vrea să închidă în ele tonuri și accente patetice; dar — remarcă istoricii literari — toate acestea au în ele și ceva ce ar putea să pară nesinceritate, ceva convențional, ceva ca venit dintr-un atelier industrial al autorului, făcând ca strălucirea faptelor în cauză să fie doar strălucire de o clipă.

Istoria teatrală, însă, își are și ea punctele ei de vedere. Nu intră în conflict de esențe cu argumentele istoriei literare; înțelege, totuși, ca în judecarea operei dramatice să se țină seama și de aspecte ce intră necesar în constituția și funcționarea fenomenului de teatru. Vocația lui Sardou era prin excelență vocația unui om de teatru. Sub acest raport, realizările lui rămân remarcabile. Stăpînea în totul meșteșugul complex al constructorului de teatru: abilitate, agilitate, simț scenic, știință a mișcării, înnodări și deznodări în momente oportune ale intrigii, gradări de efecte ș.a. Se preocupa, mai ales, ca toate aceste calități și posibilități de acțiune dramatică să fie aduse în favoarea publicului. Putem recunoaște în acesta încă o trăsătură de sorginte romantică în felul de a gândi și a se desfășura al scriitorului. Iată, în această privință, una din ideile lui conducătoare: mai presus de orice, dramaturgul e dator să-și asigure afecțiunea publicului de teatru. Niciodată, cu atât mai mult în epoca noastră modernă, nu s-ar putea vorbi de un public în totul și cu totul unitar. În publicul mare, luat ca entitate generală, există mai multe publicuri mici, fiecare din acestea cu gusturile și dorințele lui aparte. Există spectatori care vin la teatru ca să rîdă, să se amuze; alții, ca să plîngă; unii vor ca scena să le confirme fapte, înțelesuri și experiențe curente de viață; alții, dimpotrivă, așteaptă ca actul dramatic să-i instruiască, să-i emoționeze, să le sporească încrederea în oameni și în viață; ș.a.m.d. Sardou se gîndea la toate aceste

ipostaze și aspira să le dea un conținut în producțiile sale. Implicit, ca și în termeni roștiți limpede, se dovedea îndreptățit să declare: oricum, e preferabil ca teatrul să nu întrețină, ori să sporească tristeți efective sau tristeți virtuale, ci să producă liniștiri, înseninări și încredere. Spiritul uman, în datele lui funciare, este optimist. Teatrul va fi cu atât mai viu și mai real în menirea lui, cu cât va ajuta ca aceste date să iasă la suprafață și să-și ceară dreptul la desfășurare.

Pieseile lui Sardou, în genere, sfîrșesc cu bine. Da! pînă la un punct, s-ar putea spune că scriitorul a ales o cale facilă și că s-a complăcut în soluții menite să-l facă agreabil. De ce, însă, să nu luăm în considerație și alte aspecte ale chestiunii? Deopotrivă, pot fi chemate să-și spună cuvîntul lor aici, și elemente ținînd de sistemul de gîndire al scriitorului, și linia lui programatică, și forma proprie de militare. Sardou s-a orientat, desigur cu abilitate, dar nu mai puțin și cu o simțire generoasă a misiunii lui. A scris, deopotrivă, și pentru doritorii de amuzament, și pentru cugețele idilice, și pentru iubitorii de istorie anecdotică, și pentru amatorii de lovituri neașteptate, și pentru aceia așteptînd ca pe scena de teatru să găsească satiră și anume verdicte de viață.

Georges Courteline (1858—1929) și-a dobîndit notorietatea în teatru prin *Boubourouche* (1892). Eroul este un mic-burghez, cu viață ordonată, mulțumit în sine de ființa și de spiritul lui, convins că nu ar putea să existe în lume o mai adevărată înțelepciune ca a sa. O clipă, văzîndu-se în fața unei situații neașteptate, s-a clătinat din marea lui siguranță; și-a revenit însă repede, instalîndu-se mai departe, parcă și cu mai deplină împăcare, în fericirea sa suficientă. Ca idee și ca semnificație, această piesă le anunță și le rezumă pe toate celelalte.

În felul său de a observa moravurile epocii, mai ales ale societății pariziene de la sfîrșitul secolului trecut, Courteline pune spre deosebire de mai mulți dintre contemporanii săi o notă în plus de afecțiune și de bunăvoință umană. Nu se preocupa să descopere și să intre în vreo adîncime sau altă a situațiilor descrise; era mulțumit cînd putea să găsească soluții acceptabile pe calea unui umor de suprafață. Comediile sale sînt, în același timp, și vesele, și triste. Vesele:

pentru că găsim în ele vervă, spontaneitate, naturalețe, scene de viață mic-burgheză, aspecte de frivolitate sau de formă „cocasse” a moravurilor pariziene; triste: întrucît ne introduc într-o lume de șicane a comisariatelor, a regimentelor, a palatelor de justiție, întrucît această lume ne face să înțelegem cum atîta energie umană se irosește fără folos; întrucît — mai ales — micul burghez rămîne un înfrînt moral și social, atît neputincios cît și ridicol, nestăpînind contrarietățile pe care i le pune în fața existența. *

8. TEATRU NEO-ROMANTIC LA SFÎRȘIT DE SECOL

Ne apropiem de intrarea în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea. Ideea teatrului în versuri se afla în vîdit declin. Nimic, din ceea ce îi justificase vechea ei strălucire, nu se mai dovedea de actualitate. Tragedia părea un gen stins; mai figura doar în reprezentații ale Comediei Franceze, fie din respect pentru o mare tradiție a instituției, fie din datorie națională față de valoarea acestui gen, fie din prețuire pentru o seamă de actori-societari, credincioși concepției că arta și meșteșugul de tragedian nu trebuie să dispară din conspectul universal al fenomenului de teatru. În dramă și în comedie se scria numai în proză. Iar în ce privește drama romantică propriu-zisă, în sensul ortodox propus de Victor Hugo, cariera ei — am văzut — a fost o carieră scurtă. Totuși!... Faptul, în esența lui, nu era atît de radical pe cît putea să pară. În destule spirite ale vremii, interesul și afecțiunea pentru teatrul în versuri continua să mocnească. În clipa în care au apărut cugete și condeie artistice în stare să aducă la suprafață și să exprime această trăsătură interioară, interesul pentru teatrul versificat a început să revină în actualitate. Desigur, nu cu puterea de a deveni un nou curent, de a crea o școală poetică, de a înscrie în materie un alt

* Vodevilul avea să se dovedească un gen rezistent, pînă în vremuri relativ recente. Numelor amintite mai sus li se pot adăuga și altele: Georges Feydeau (1862—1921), Tristan Bernard (1866—1947), cuplul Robert de Flers (1872—1927) și Gaston de Caillavet (1869—1915), trinitatea Meilhac (1831—1897) — Halévy (1799—1862) — Offenbach (1819—1880), aceștia din urmă creatori ai vodevilului liric, mai bine zis ai operei.

moment revoluționar, dar în orice caz cu o reacțiune, cu o limpede pornire de simpatie, am spune și cu un sentiment de apărare a ceva de care teatrul nu ar trebui să se despartă vreodată.

Să trecem în revistă, în cele ce urmează, câteva figuri reprezentative din galeria acestor cugete și condeie!

Semnalul a fost dat de Henri de Bornier (1825—1901) prin piesa *Fiica lui Roland* (*la Fille de Roland*, 1871). S-ar presupune că într-o perioadă ca aceea în cauză, când melodrama, comedia satirică și vodevilul țineau capul de afiș teatral, o reîntoarcere în trecutul legendar al „cîntecelor de gestă”, indiferent de însemnătatea acestora în istoria literaturii și a civilizației franceze, să treacă drept o încercare anacronică și forțată. Faptele, totuși, nu au confirmat această supoziție; oricum, nu au confirmat-o în totul. Sub veșminte romantice, vom vedea reapărînd situații asemănătoare oarecum cu acelea din tragediile clasice. Fiul trădătorului Ganelon iubește pe fiica lui Roland, eroul trădat. Greșeala neispășită a tatălui se repercutează acum asupra fiului. Asistăm la drame dureroase de conștiință, cu un puternic aer de fatalitate în ele. Defilează pe scenă personaje coborîte dintr-un ecran legendar al istoriei: Roland, Gaherlon, Ogier, ducele Naimes; deasupra tuturor acestora, tutelar, plutește umbra lui Carol-cel-Mare. Ambianța generală are în ea și măreție, și o anume tristețe. O veche imagine a patriei, aceea de „douce France”, încearcă parcă să revină în spirite, cu poezia, mirajul și apanajele ei morale de altădată.

Cu François Coppée (1842—1908) tendința de revenire la teatrul în versuri a căpătat un nou impuls. Scriitorul era un discipol credincios al lui Leconte de Lisle. Poezia sa, parnasiană în formă, răsărea însă și dintr-un stăruitor fond romantic. A debutat ca dramaturg cu *Trecătorul* (*le Passant*), o fantezie delicată, căreia Sarah Bernhardt i-a dat pe scenă o strălucire aparte. Piesele care au urmat au fost apreciate, nu cu explozii admirative, dar cu judecăți egale și durabile. Aveau în ele și o anume amploare epică, și un pronunțat suflu romantic, ceea ce în epoca aceea, ca și mai târziu, le-a asigurat popularitate. *Lăutarul din Cremona* (*le Luthier de Crémone*, 1876) continuă să se afle în simpatia publicului de teatru. În *Severo Torelli* (1883) sîntem purtați într-o ambianță de renașcentism ita-

lian, cu splendori de artă ca și cu imagini de moravuri corupte. *Iacobiții* (*les Jacobites*) reînvie un moment din istoria Scoției; acțiunea — cu valoare de simbol în ea — dezvoltă o problemă de loialitate între țară și pretendentul la tron. *Pentru coroană* (*Pour la Couronne*) reprezintă în cariera scriitorului încununarea sa ca dramaturg. Evenimentele din acțiune închid în ele un grav proces de conștiință. Fiul și-a surprins tatăl într-un flagrant delict de trădare. Într-o asemenea împrejurare, ce va trebui să primeze: datoria cetățenească sau sentimentul filial?

În sălile de teatru, aproape de regulă, piesele lui François Coppée erau întâmpinate cu afecțiune și cu un sentiment cert de satisfacție intelectuală. În explicația faptului, intră mai multe elemente. Pe de o parte, putem vorbi de satisfacții estetice: ordinea și echilibrul compoziției, eleganța stilistică, nota de clasicitate și de siguranță euritmă în desfășurarea unei versificații de tip parnasian, o îmbinare pe cât de discretă tot pe atât de armonioasă de retorism clasic și de libertate romantică. Pe de altă parte, trebuie să avem în vedere un fond sentimental și moral în trama lucrurilor dezbătute; este vorba de situații în care întâlnim conflicte sufletești sensibile, imperative ale datoriei, procese de conștiință, forme de ingenuitate și de generozitate ale simțirii.

Cu Jean Richépin (1849—1926) avem de înregistrat o și mai marcată revenire în actualitate a versului dramatic. Personalitatea poetului poate părea contradictorie. În manifestările ei se încrucișează trăsături și izbucniri venite din diferite direcții ale sensibilității: când dezlănțuiri tumultuoase, cu aer de frondă, cu declamații revoluționare, chiar și cu porniri libertine, când atitudini visătoare de caracter umanitar, cu concentrări emotive, cu aspirații patetice spre forme de eroism moral și suflesc. Era, în egală măsură, și un clasic și un romantic. S-ar spune că a vrut să dezmință atât unele opinii mai vechi, cât și altele noi, acestea din urmă gata să afirme că între cele două tabere ar exista numai diferențe, nu și puncte de tangență ori trepte de comunicare.

A compus pentru teatru piese cu subiecte rustice și eroice: *Flibustierul* (*le Flibustier*, 1858), *Prin sabie* (*Par la glaive*, 1892), *Drumețul* (*le Chemineau*, 1895). Ce interesează în acestea, mai presus de orice, este dispoziția poetică sub semnul căreia s-au născut și în al cărei climat spiritual plutesc

tot timpul. Autorul refuză să facă discriminări ori să se cantoneze în vreo formulă de sistem. Este și îndrăzneț ca Villon și Rabelais, și libertin pe linii vecine cu acelea ale lui Mathurin Régnier ori Saint-Amant, și idilic ca în pre-romantism, și generos-umanitar ca în marea demonstrație hugoliană. Poezia trebuie să-și câștige rezonanță universală; considera că sînt îndreptățite la beneficiile ei, deopotrivă, atît mulțimile cît și elitele. În ambianța poetică, convențiile se pot umaniza; ideile pot căpăta un plus de claritate; spiritele ce se deosebesc unele de celelalte pot descoperi punți de comunicare; datele culturii pot căpăta maleabilitate și astfel ajungerea lor în cît mai multe cugete se ușurează. În toate aceste privințe, poezia dramatică are de urmat reguli și sensuri ale poeziei în general.

Edmond de Rostand* (1868—1918) nu împlinise încă vîrsta de treizeci de ani cînd *Cyrano de Bergerac* (1897) a repurtat la Comedia Franceză un succes la fel de răsunător ca acela pe care cu cincizeci de ani în urmă, pe aceeași scenă, îl înregistrau piesele lui Victor Hugo.

Critica, în unanimitatea ei, s-a ferit s-o considere drept capodoperă în accepția totală a cuvîntului. Piesa, într-adevăr, este plină de elemente discutabile. De exemplu: intervenții arbitrare ale autorului în adevărul faptelor istorice; un pitoresc oarecum ostentativ, încărcat de manierism romanticizant; psihologii de suprafață; efecte de teatru, căutate cu dinadinsul; grandilocvență și versificație retorizantă; personaje ascultînd mai mult de manevra impusă de autor decît de legea lor interioară; ș.a. De ce, totuși, piesa a plăcut, și continuă nedezmîntit să placă? Sînt mai multe cauze în joc. Putem presupune că publicul vremii, obosit oarecum de cruzimile naturalismului, de tensiunea problematizantă din dramele ibseniene, într-un fel chiar și de frivolitatea repertoriilor alunecate pe pantă boulevardieră, era bucuros să reîn-

* Era dotat cu un rar simț al teatrului. Fantezie bogată; strălucite calități de versificator; pitoresc, culoare și expresivitate romantică în a evoca episoade din trecut; putere de captație asupra publicului. Rostand știa că aceste aptitudini puteau să-l împingă înspre facilități poetice și situații de efect. Întotdeauna, de aceea, își propunea să ajungă la accente mai viguroase, la o gîndire emancipată fie de supraviețuiri tradiționale, fie de capcanele modernității. Firul vieții, curmîndu-i-se înainte de vreme, aceste aspirații i-au rămas numai în parte realizate.

tîlnească în teatru un val de tinerețe, de entuziasm, de prospețime și căldură a sentimentelor. De asemenea, resimțea cu satisfacție ca într-o epocă de frământări și discordii civile să reînvie pe scenă episoade intrate în legendă, remarcabile prin frumusețea lor de simțire și latura lor de generozitate. Contează, peșemne, și documentul liric. În personajul său, poetul s-a cuprins pe sine. Mai precis: i-a încredințat acestui personaj o destăinuire intimă, privind soarta poetului de grad secundar; și se poate adăuga: a poetului ce totuși aspiră la genialitate, înțeles și deopotrivă neînțeles, cu amarăciuni profunde și totodată cu unele satisfacții de natură a-i da și o anumită împăcare, în sinea sa.

Celelalte piese ale lui Edmond Rostand, de asemenea, chiar dacă au înregistrat succese pe scenă, nu au fost scutite de critici, uneori chiar în mod acerb. Prima sa comedie, *Romanțioșii* (*les Romanesques*, 1894), trata o temă idilică inspirată din poezia medievală; i se recunoștea meritul de a fi încercat să aducă puțină odihnă, naivă dar binefăcătoare, după atâtea „piese amare” ce invadeau scenele vremii, dar nu i s-au iertat nici tiradele, nici pitorescul ei factice. Despre *Samariteanca* (*la Samaritaine*, 1897), un triptic biblic dramatizat, s-a spus că ar putea să corespundă pe plan muzical unei compoziții muzicale ca *Marie-Madeline* de Massenet, nu însă și unui oratoriu de Bach. *Vulturășul* (*l'Aiglon*, 1900) a fost compusă în stil de mare spectaculozitate. Evoca aspecte de epopee napoleoniană. Fiul împăratului învins era pus într-o lumină de natură să stimuleze în sens idealizant sentimentul patriotic. *Chantecler*, fabulă dramatică, încercînd să simbolizeze mesajul de lumină pe care poetul ar avea misiunea să-l aducă pe lume, a rămas în afara putinței de a fi reprezentat pe scenă. Aceasta, din două motive principale: pe de o parte, dificultăți tehnice de punere în scenă; pe de altă parte, o formă poetică obsecvioasă, cu simboluri și prețiozități discutabile.

9. PRIVIRI RETROSPECTIVE

Cu ce imagine de ansamblu se cade să rămînem la capătul dezvoltărilor din capitolul de față?

Ideea că teatrul romantic francez ar fi început cu victoria din seara „la Bataille d'Hernani” și ar fi luat sfîrșit

pe aceeași scenă de teatru cu necruțătoarea cădere a *Burgrăvilor*, este o tot atît de gravă simplificare sau eroare, ca și ideea de a face din romantism expresia unui revoluționarism exploziv, nu a unui istoric, pregătit în curs de un secol prin interferențe și elaborări îndelungi. Și o altă idee: aceea că teatrul romantic francez ar fi fost în totul tributary unor influențe anglo-germane, că în fond acest teatru nu ar fi făcut altceva decît să transpună pe portative franceze moduri septentrionale de gîndire și simțire, de asemenea, se întemeiază pe impresii de suprafață, pe generalizări pripite.

Într-adevăr, cele două influențe au existat. În unele privințe, chiar cu titlu decisiv. Spania din *Ruy Blas* — o Spanie eroică, mîndră, colorată — seamănă cu cea înfățișată de Schiller în *Don Carlos*. Veneția, așa cum o vedea Musset, ne poartă cu mintea la cea din *Don Juan* și *Beppo*, scrierile lui Byron. Nu mai puțin, tema poetului neînțeles de colectivitate în care trăiește, sortit astfel ca prin geniul și superioritatea lui spirituală să rămîna un izolat, temă careia atît Vigny cît și Musset i-au dedicat părți întinse din vocația lor scriitoricească, era deopotrivă și o temă byroniană. În chipul cum Musset celebra sau dimpotrivă blestema iubirea, socotind totuși că iubirea este marele și singurul bine ce ne-a fost lăsat pe pămînt, putem recunoaște apropiere de esență și de ton liric cu ceea ce Byron consemnase în *Don Juan* și *Childe Harold*. Hernani, brigantul generos ce cutreieră munții, reeditează trăsături de caracter ca acelea întîlnite la Fergus și Rob Roy, șefii „highlanders” din romanele scoțiene ale lui Walter Scott. Tema din *Regele petrece* are asemănări cu cea din romanul *Woodstock*; familiaritățile puse de Victor Hugo pe seama unor personaje regale (François I, Maria Tudor) reeditează situații marcate de Iacob I sau Richard-Inimă-de-Leu în romanele aceluiași scriitor. Și în ce privește galeria de bufoni, putem constata analogii și influențe; bufonii lui Victor Hugo au părți comune, nu atît cu aceia din piesele lui Shakespeare — cum s-a afirmat adesea — cît cu aceia mai apropiați din romanele lui Walter Scott.

Exemplele de acest fel se pot înmulți. Nu este cazul, însă, ca pe baza lor să trecem la concluzii radicale. Avem de-a face, aici, nu cu acte de imitație, nici cu forme de servitute intervenite în temeiul unei influențe sau alta, ci cu agregări firești, inerente, desigur și necesare, în cadrul

unor date, procese și interferențe de cultură. Împrumuturile în cauză se petreceau nu pe un teritoriu gol, neutral, ci într-o cultură cu vechi și mari tradiții literare, cu personalismul ei statornic, în măsură astfel ca oricărui fapt venit din afară să-i imprime sublimări și convertiri cu pecetea geniului propriu.

Or, ce avem de constatat sub acest raport? Mai întâi, o permanentă și luminoasă grijă pentru formă și construcție. Niciodată, indiferent genul (dramă istorică, dramă de moravuri, comedie satirică, vodevil, proverb dramatic), ceva stufos, ambiguu, încifrat, lăsări în vreo suspensie sau altă. Întotdeauna, ni se comunică o impresie de echilibru, de organizare sigură a părților, de înfățișare arhitectonică, de ducere a lucrului început pînă la capăt, adică pînă la a i se asigura un deznodămînt și o concludență. Personajele, de regulă, chiar cînd nu reprezintă propriu-zis caractere sau nu comportă studiu în consecință, sînt bine și definitoriu desemnate. La fel, și în ce-i privește pe autori. Aceștia nu rămîn undeva, impasibili, departe de acțiunea și de personajele pe care le pun în mișcare. Îi simțim tot timpul, cu individualitatea lor distinctă, cu prezență activă în epocă, cu o conștiință de artă, cu o nevoie implicită ca toate aceste trăsături să configureze și o militare.

Constatăm, apoi, un spirit de situare pe linii posibile de gîndire și acțiune. Se vrea, anume, ca între raportarea filozofică de tip grav, cu plutiri în visare abstractă sau metafizicism pur, și coborîrea în fapte de realism acut, să se găsească și să se instituie soluții medii, posibile, nu cu aer de compromis neutral ori conciliant, ci cu cîștiguri de cauză din acelea ce se cuvin naturii umane, omului sensibil și totodată omului social, problemelor pe care ni le pune în față viața. Se știe — de exemplu — în ce chip și în ce măsură părți întinse din creația romantică franceză își au puncte de plecare în teatrul shakesperean. Totuși, trebuie să precizăm: în desfășurarea acestei influențe, dramaturgii romantici francezi au pus în joc, nu situații-limită, din acelea putînd să deschidă tragice conflictualități între individ și soartă, ori între individ și alcătuirea însăși a lumii, ci situații din ordinea mai obișnuită a vieții, nu lipsite și acestea de încordări și prețuri grele, dar pînă în cele din urmă conducînd eficace înspre o morală în stare să reflecte datorii ale noas-

tre, ale tuturor. Ne aflăm, astfel, pe un teren în care tradiția moralismului francez subsistă încă. Revoluția romantică nu a zdruncinat această tradiție în ceea ce am putea să numim esența ei. Într-adevăr : i-a adus corectări ; i-a imprimat noi avânturi ; i-a impus mai mult caracter social ; i-a dat un mai pronunțat orizont democratic ; a legat-o într-un mod mai viu, mai direct, de realitate și istorie ; a smuls-o dintr-o veche solemnitate, cu aerul aristocratic al acesteia ; dar, toate acestea, nu ignorînd ceea ce a fost înainte ori afirmînd că inventă totul de la început, ci lucrînd pe un fond statornic de valori și înrădăcinări matriceale.

Teatrul romantic propriu-zis, ca și teatrul de moravuri ce s-a constituit în ambianța mișcării romantice în general, alcătuiesc împreună un capitol bogat, variat, încărcat de concludențe, unele în devenire și altele constituite de-a binelea. Rămîne de văzut dacă romantismul francez a produs capodopere dramatice în înțelesul strict sau în înțelesul mare al cuvîntului. Ce se poate însă afirma, cu deplină certitudine, este că a existat o vibrație intensă, susținută, cu largă putere de propagare în spiritele, opțiunile și gusturile vremii. Reacțiunea împotriva clasicismului a fost purtată cu stăruință, cu hotărîre, cu argumente doctrinare sigure, cu responsabilitate istorică și culturală. Trebuie să recunoaștem, însă, că această reacțiune n-a arborat caractere iconoclaste ori exclusiviste, tinzînd să rupă punțile de comunicare, ci s-a dezvoltat pe linii organice, sub semnul progresiv al unei concepții de artă ce înțelegea să *înnoiască*, nu să distrugă.

Înspre formele romantice și neo-romantice au gravitat mulți, nu numai dramaturgi consacrați ca atare, ci și reprezentanți din alte sectoare ale scrisului : poeți, romancieri, critici literari, istorici, filozofi ș.a. S-au dezvoltat mai multe genuri : dramă istorică, dramă psihologică, melodramă, dramă de moravuri, comedie sentimentală, comedie satirică, proverbe dramatice, vodevil, operetă. Într-o fază inițială a mișcării, principiile reclamau și își arogau întîietăți. Ulterior, procesul a intrat pe făgașuri mai obișnuite ; s-a înțeles, anume, că observarea realității trebuie să reintre în adevărurile și drepturile sale. Departe ca ambianța romantică să se opună teatrului realist, dimpotrivă, această ambianță i-a deschis porți, i-a asigurat faze de tranziție, i-a ajutat să nu dispre-

tuiască ori să elimine elementul poetic, ci să găsească mijloace de a-l implica.

În totul, a fost o perioadă plină, activă, atît de teorie cît și de practică teatrală. Problema adevărului trebuind să fie adusă pe scenă — cel istoric, cel psihologic, cel social — s-a aflat într-o amplă și fecundă rază de preocupări. Soluțiile la care s-a ajuns — și cele expuse doctrinar, ca și cele încorporate artistic în textele dramatice — exprimă judecăți corecte și au determinat situații eficiente. Speculativitatea — ca s-o numim așa — a rămas pe un plan mai secundar; treptat-treptat, aplecarea asupra unor realități umane și sociale avea să se dovedească prioritară.

Viața concretă, fie și în actele ei obișnuite, numără complexități și subtilități. Ca s-o poată reflecta, arta este ținută să simplifice, să selecteze, să-și aleagă cîmpuri de proiecție. În teatru, această condiție se impune cu deosebire. De aici, obligația ca acțiunea dramatică să fie cuprinsă în construcții ordonate, cu arhitectură sigură și expresivă. În această privință, teatrul romantic nu s-a depărtat de cuceririle, regulile și o seamă de tradiții clasice, ci în felul său și le-a însușit. De aici, de asemenea, preocuparea ca piesa de teatru să pună în joc o cauză, să militeze pentru ceva, să illustreze o teză.

Aceste orientări au găsit ecou în mai multe straturi sociale. În peisajul spiritual al epocii, teatrului i-a revenit un loc de acțiune și de răspundere. Școlile de actorie, și ele, au făcut progrese mari; aceasta, cu atît mai mult, cu cît și poetul dramatic și actorul erau priviți ca purtători de cuvînt, nu numai în domeniile lor stricte, ci și în altele de ordin general, cu mesaje de largă rezonanță umană în substanța lor.

REFLEXE ROMANTICE ÎN TEATRUL ITALIAN

1. O SCURTA RETROSPECTIVA ISTORICĂ

Teatrul romantic italian și-a desfășurat principala sa activitate în cadrul unor stări de conștiință și a unei mișcări de anvergură națională intrate atât în istoria politică a țării, cât și în istoria ei spirituală, sub denumirea de *Risorgimento*. O denumire răsunătoare, plină de înțelesuri dinamice, denotând voință, acțiune, mobilizare fizică și sufletească, program, energetism psihic și energetism moral, totul în slujba unui ideal de renaștere și de unitate națională. Un ideal — trebuie să adăugăm — purtând pe el mai întâi o emblema tutelară a Romei clasice, apoi imaginea încărcată de istorie, de la Dante încoace, a unui neîncetat lanț de aspirații și frământări comune.

Sub acest unghi, în prolegomena dezvoltărilor ce alcătuiesc materia capitolului de față, câteva recapitulări sînt de rigoare.

La începutul secolului al XIX-lea — să luăm drept dată-reper : anul 1810 — peninsula italică era împărțită în trei jurisdicții : imperiul francez napoleonic, regatul Italiei și regatul Neapolului. Dacă ținem seama că tot Napoleon se proclama și rege al Italiei, și că pe tronul de la Napoli se afla Murat, cumnatul lui Bonaparte, cele trei jurisdicții alcătuiau de fapt una singură. Dealtminteri, diferite istorii — politice ca și literare — chiar așa numesc perioada : *Italia napoleonică*. Unele mentalități, fie din suficiență ori fie din conformism, păreau dispuse să privească această situație, dacă nu propriu-zis cu satisfacție, oricum, cu o anume liniște, îm-

păcare sau chiar mulțumire. Vedeau în forma amintită de jurisdicție, deși sub hegemonie franceză, o promisiune, o etapă, un început de unitate națională ; în orice caz, o socoteau drept un pas semnificativ, în direcția unei revendicări autohtone ce dura de veacuri. Majoritatea țării, însă, resimțea mai degrabă un sentiment de protest și rezistență. Mințile luminate, fațăș ca și în tăcere, simțeau nevoia să-și pună anume întrebări, în felul lor dureroase și răscolitoare. Cum a fost cu puțință, oare, ca o asemenea cucerire să se producă atât de repede și relativ atât de ușor ? Ce concluzii sînt de tras, în fața constatării că un cuceritor din afară a putut, aproape fulgerător, să răstoarne și să dizolve piedici care de secole întregi barează drumul luptătorilor băstinași ? Trebuia oare să se producă evenimente de asemenea gravitate pentru ca un popor întreg să înțeleagă ce este în destinul său și ce are de îndeplinit ?

Dar hegemonia napoleoniană nu a durat decît puțin. După căderea împăratului, în 1815, Congresul de la Viena și Sfînta Alianță au readus în actualitate vechea stare de lucruri. Din nou, întocmai ca la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Italia devenea teatru de sfîșieri, divizări și lupte interioare. Dominația austriacă, din nou în ființă, de astă dată simțindu-se și mai stăpîna pe situație, se manifesta cu autoritate sporită. Fie cu titlu de represalii pentru cele petrecute, fie ca prevenire unor eventualități asemănătoare, înțelegea ca pe alocuri să procedeze de-a dreptul tiranic. Disputa dintre francezi și italieni, și aceasta, căpăta acuități vizibile. Față de trecut, într-adevăr, revendicările teritoriale puteau să pară mai mici, mai atenuate ; în schimb, ca ideologie, ca întrecere pentru mărirea sferelor de influență, ca drept de patronare și de comandă spirituală, totul continua ca înainte. În destule cazuri, chiar cu anume agravări. Partea franceză, în genere, își întemeia propaganda pe argumente revoluționare : „libertate“, „independență națională“, „egalitate socială“. Erau invocate în acest sens principii din galeria iluministă, idei din *Declarația drepturilor omului*, înțelesuri politice deduse din experiența și urmările Revoluției. Cea-laltă parte, cea austriacă, tot în numele aspirației și dreptului la independență națională, milita mai cu seamă pentru întoarceri la stări și instituții din trecut, întoarceri în care

restaurarea papalității în vechile ei prerogative putea să ocupe un loc central.

Este de discutat dacă lumea italiană, în perioada la care ne referim, era îndeajuns de pregătită pentru a înțelege însemnătatea acestor evenimente și pentru a ști să le facă față. Chestiunea nu este simplă. Are mai multe fețe; și pe fiecare din aceste fețe pot apărea situații de natură să fie interpretate diferit.

Avem de-a face, într-adevăr, cu fapte ce denotă carențe, nesiguranțe, aproximații, lipsă de pregătire. Opinia publică, în destule părți din țară, pare a nu fi îndeajuns de matură și de stăpînă pe sine. Deși sînt în joc secole și chiar milenii de istorie, un spirit național, capabil ca atare să exprime siguranță și convergență în actele sale, nu există încă. Agitația, fără îndoială, este mare. Este însă o agitație inegală, caleidoscopică, nu una unitară, concentrată, cu obiective precise și durabile. Idei vechi se întretaie arbitrar cu altele noi. Alături de judecăți posibile, clădite pe constatări și fapte reale, întîlnim și altele veleitare, cîteodată absurde și utopice. Diferite filozofii politice își spun fiecare cuvîntul; fiecare, în felul ei, își are adepții proprii; dar, toate acestea, într-un mod inform, întîmplător, nesistematic, fără ca mulțimea lor de contrarii să poată inspira și să poată angaja un dialog.

Pe plan social, în epocă, burghezia este clasa cea mai la ordinea zilei. Mai precis: în raport cu alte straturi sau categorii sociale, este clasa cea mai activă, cea mai cultivată, cea mai în măsură să înțeleagă procesele vremii, implicit și cea mai chemată să fie atentă și să-și ia răspunderi în mersul contemporan al lucrurilor. Rămîne de văzut, însă, dacă burghezia vremii își onora în totul aceste îndatoriri și prerogative. Dacă în atitudinea ei puteau fi numărate viziuni și acțiuni clare, dovedind simț istoric și putere de cunoaștere, nu mai puțin, în alte situații, manifestă nesiguranță, confuzie, alergări oscilante dintr-o opțiune în alta. Se proclama „liberă“, „republicană“, fără ca înțelesurile acestor concepte să-i fie cu totul limpezi. Nu-și dădea seama, efectiv, în ce măsură eliberarea în cauză era operă proprie și în ce măsură era opera unor „eliberatori“. Ezita, parcă, să ia în mîini proprii soarta ei și soarta țării. Aștepta, încă, fie ajutorul unor principii locali, fie ajutorul unor puteri străine. Iar în

ce privește comportarea față de „eliberatori“, de asemenea, stăruiau oscilații și inegalități, unele din acestea cu aer servil, tinzând să devină omagii ca de clientelă politică, să subscrie tranzacții, să lase în umbră reguli ale demnității civice și naționale.

Dar să nu ne oprim doar asupra acestor aspecte ; deopotrivă, este necesar să privim și reversul medaliei ! Carențele amintite mai sus, desigur, spun mult ; nu spun însă totul. Paralel cu ele, pulsau, se aflau în așteptare, stăteau gata să intre în acțiune și alte forțe, toate acestea cu caracter compensatoriu și regenerativ. Ecoul evenimentelor în curs nu se pierdea în vânt ; nu lua în totul calea întâmplării. Punea în mișcare stări de suflet ; străbătea în adâncuri ale conștiinței colective ; crea — în chip nevăzut, prin acorduri intime ce se petreceau în tăcere — forme comune de simțire și gândire. Ceva, anume, adăpostind cu taină chemări și tumulturi nemărturisite ce începeau să stăruiască în cugetul întregului popor italian. În sentimentul de sine al comunității naționale, se petreceau transformări de profunzime. Era evident că această efervescentă nu-și avea doar un rost în sine ; ea pregătea un climat corespunzător, în care idei ale vremii să poată rodi și în care agregările reieșite din aceste rodire să capete certificare istorică.

Literatura — în consonanță cu un întreg lanț al gândirii filozofice de la Renaștere încoace — a înțeles acest proces și s-a înscris cu hotărâită intuiție în fenomenalitatea lui. Și-a însușit cauza *risorgimento*-ului, făcând corp comun cu aceasta. Și-a impus să dezvolte elan și acțiune, pe plan național. S-a apropiat de doctrina, programul și metodele de militare ale carbonarismului. S-a preocupat să dea revoluționarismului republican temeiuri spirituale, cu raportări continui la forme de cunoaștere și de artă din marea tradiție italiană. S-a asociat idealurilor proclamate de Mazzini în cadrul mișcării „Tinăra Italie“ și va sprijini în mod însuflețit acțiunea întreprinsă de Garibaldi. S-a încadrat, sub aceste semne, în spiritul romantic al vremii. Teatrului, în această conjunctură, i-a revenit un rol de care trebuie să se țină seama. Mai precis : nu însuși rolul primordial, dar în orice caz unul menit să înscrie date durabile în procesele vremii și în istoria sensibilității italiene.

2. PRECURSORI ROMANTICI

Iată, deci, sub cupolă romantică italiană, ce trebuia să cadă în sarcina creației literare în general, a celei dramatice în special : să înțeleagă, să illustreze, să militeze pentru dobândirea și consolidarea independenței naționale ; să așeze această revendicare în ecranul unei mari și sacre datorii istorice ; să canalizeze în acest sens adeziunea și voința de afirmare a forțelor tăcute care între timp se adunau și pulsau cu putere în realități de adâncime ale cugetului comun.

Începuturile teatrului romantic italian își au rădăcini în teatrul născut sub inspirația spiritului iluminist, în partea finală a secolului anterior. În această privință, drept cel mai de seamă înaintaș, avem de pronunțat numele lui Alfieri. Asupra calităților literare ale scrierilor lui dramatice, păreriile sînt împărțite. În schimb, sub raport patriotic și moral, opinia este unanimă. În centrul principalelor tragedii scrise de Alfieri, toate sub inspirația unor evenimente curente, găsim protestul acestui împotriva tiraniei. Ideea nobilă, generoasă, căreia situațiile din epocă îi confereau o legitimitate și o rezonanță în plus. În viața politică a țării, ca și în starea de spirit a poporului, teatrul lui Alfieri a îndeplinit funcții salutare. Sentimentul public italian era îndreptățit să vadă în acest teatru o lecție de voință națională și să resimtă pentru autor sentimente de admirație, de recunoștință, chiar de venerație. Într-o perioadă în care flacăra unei conștiințe de sine italiene părea oarecum pîlpîindă, tonul vibrant și energetismul moral din piesele lui Alfieri i-au ajutat să se reaprindă. Dar să revenim la perioada ce ne interesează mai de aproape aici și să poposim o clipă asupra cîtorva din figurile ei reprezentative.

Perioada în care lua ființă revoluția din 1815 era o perioadă de agitație, de incertitudine, de variate și insistente pasionalități, unele din acestea în plină desfășurare, altele doar mocnind, dar putînd din clipă în clipă să se dezlanțuiască. Se proferau, totodată, și opinii legate de tradiții poetice constituite, și opinii cerînd să se treacă la înnoiri și revendicări în spirit revoluționar. Majoritatea scriitorilor oscilau între judecăți și chiar curente contrarii, neizbutind să se așeze pe un făgaș mai definit, să-și găsească un echi-

libru. De aici, și o anume impresie de criză, fapt cu atât mai ciudat și mai puțin acceptabil, cu cât epoca părea mai plină de inițiative și acțiuni vitale.

Doar puțini scriitori, în această atmosferă ceoasă și oarecum contradictorie, izbuteau să vadă mai unitar, să procedeze în creația lor cu mai multă ordine și luciditate. *Vincenzo Monti**, deși pus adesea sub semne de îndoială, deși versatil adesea în luările lui de atitudine și în apologiile cărora le-a dat curs, poate fi numărat printre aceștia.

În ansamblul activității sale poetice, și în raport cu mulțimea scrierilor care umplu această activitate, lucrările dramatice ale lui Monti ocupă un sector secundar. Sînt puține la număr. Este de remarcat, însă, că prin două din ele și-a început cariera poetică; și este de remarcat, de asemenea, că în forma de gândire instituită în opera sa de dramaturg, nota de versatilitate amintită mai sus nu apare nicidecum. *Aristodem* (1784), piesă fără acțiune însă remarcabilă ca stil, i-a adus autorului, în afara unui trecător succes de public, două aspecte de notorietate literară: unul, pe linie de teatru ca rival și succesor al lui Alfieri; celălalt de ordin oarecum doctrinar, într-o vestită polemică cu poetul Angelo Mazza (1791—1817), spirit profund umanist, propunînd reforma poeziei lirice italiene prin asimilări și preluări moderne ale clasicilor greci. *Gaetano Manfredi* (1788) i-a prilejuit și recunoașteri, și critici. Între acestea din urmă, mai ales, figurează obiecția că s-ar fi inspirat în mod servil din teatrul shakesperean. *Calo Gracco* (1802) reprezintă momentul de vîrf al scrisului său ca dramaturg. Și în această piesă, evenimentele sînt relativ puține; mai presus de acestea, conținea ideea, cu puterea acesteia de a propaga în epocă un mesaj. La Roma, unde venea din Cartagena, Caius se afla în luptă cu tribunul Opinius, angajat în susținerea și apărarea intereselor patriciene. Este învins și condamnat la moarte. Se străpunge singur, cu spada pe care în chip neșo-

* A trăit între anii 1754—1828. A ocupat mai multe demnități: secretar al Republicii cisalpine, profesor de elocință la Pavia, profesor de literatură la Milano, asesor la Ministerul de interne pentru chestiuni de literă și artă. Sub raport ideatic, opera sa este plină de inegalități, de salturi dintr-o atitudine în alta, de concesiuni și conformisme politice; este însă remarcabilă prin eleganță stilistică, prin maiestate a versificației, prin bogăție de colorituri.

văitor, într-o admirabilă mîndrie și demnitate civică, i-o întinsese brava și legendara Cornelia, mama sa. Memorabilele cuvinte rostite de aceasta — „Ține, fiul meu, și mori în cinste!“ — rezumă și închid în ele o semnificație filozofică și o semnificație morală, cu înțelesurile lor clasice ca și cu înțelesurile lor moderne, acelea pe care poetul ținea să le illustreze prin opera sa.

În cazul acestui scriitor, în afară de ceea ce cuprinde și reprezintă opera sa scrisă, este nevoie să avem în vedere și ceea ce se leagă de starea sa de spirit, de combustia lui interioară, de patetismul simțirii sale generale ca om, ca poet și gînditor, ca martor activ, frămîntat, într-o epocă muncită de idei și evenimente tulburătoare.

Fără îndoială, scriitorul ne pune în fața unor situații de natură a trezi în cugetele noastre sentimente de îndoială. Posteritatea continuă să-și pună întrebări. Nu cumva, invocînd la nesfîrșit ideea de libertate, Monti a făcut din această idee mai mult o platformă de agitație decît efectiv o profesiune de credință? Ce garanție spirituală ar mai putea să prezinte acest concept, într-o gîndire înțelegînd să-l folosească obsesiv de la situație la situație sau cum s-a și spus adesea de la oportunitate la oportunitate? Și anume: atît în favoarea Revoluției Franceze cît și pentru amendarea acesteia; atît pentru celebrări ale victoriei napoleoniene cît și în onoarea restaurării austriace; atît pentru flagornerii la adresa papalității cît și împotriva ei; atît pentru a glorifica știința rațională cît și pentru reminiscențe biblice ori relatări de felul celor din poemul *Pelerinul apostolic* (*il Pellegrino apostolico*); atît pentru destăinuiți în fundalul cărora se pot descoperi influențări din *Divina Comedie*, din *Paradisul pierdut* al lui Milton și din *Messiada* lui Klopstock, cît și pentru puneri în cauză ale bisericii de felul celor din poeme-pamflet ca *il Fantasio*, *la Superstizione* și *il Pericolo*; atît pentru opțiuni artistico-literare cu rigori neoclasiciste, cît și pentru soluții eclecticice, acestea din urmă străbătute de o vîină predominant romantică.

Întrebările enunțate mai sus sînt întrebări dificile. Nu am putea să le dăm răspunsuri directe, imediate, referindu-ne la fapte ținînd doar de psihologia scriitorului în cauză; neapărat, trebuie să avem în vedere și un întreg *halo* al epocii, cu mulțimea lui febrilă de prospecțiuni și confluențe.

Este o perspectivă, aceasta, în care poate intra în joc și așa-numita versatilitate a lui Monti. De aici, și o precauție corespunzătoare: constatarea imediată trebuie întregită și cu o egală atitudine interpretativă. În cazul lui Monti, așa cum ne precizează majoritatea comentatorilor, nu avem de-a face după cum s-ar părea cu un cuget corupt, ci în bună parte cu un temperament impresionabil, pasional, desigur uluit de varietatea și intensitatea evenimentelor la ordinea zilei, neștiind parcă în ce măsură în fața acestor evenimente ar fi bine să predomine reacțiunea sentimentală ori dimpotrivă să se impună luciditatea faptului împlinit. În fondul său adevărat — continuă aceiași comentatori — Monti era un patriot fervent, preocupat de viitorul și fericirea Italiei. Într-adevăr, și-a dedicat pana, rînd pe rînd, și republicii, și imperiului, și restaurației; dar, toată această comportare, nu din spirit de îngenunchere servilă ori concesivă, de abdicare de la imperativul cetățenesc și național în fața puterii în funcțiune, ci cu sentimentul că în aceste conjuncturi la ordinea zilei puteau să se configureze trepte ori posibilități oarecum favorabile unificării italiene. Ca metodă, ca alegere a mijloacelor, ca forme în care și-a îmbrăcat pledoariile sale — e limpede! — scriitorul nu s-a sfiit să folosească portative, chei, tonalități, diapazoane diferite; în ce privește patriotismul său italian, ca și în ceea ce se referă la credința sa într-un destin major al poporului italian, acestea se arătau de nezdruccinat. De-a lungul ultimilor săi ani de viață, cu puternică și dreaptă clarviziune, a militat pentru unitatea națională sub investirea și autoritatea unui principe de Savoia; a închis ochii, încredințat profetic în posibilitatea și dreptatea unei asemenea împliniri.

Poporul italian a intuit aceste lucruri cu înțelegere, cu justete, cu afecțiune. Dovadă, și căldura pe care i-a arătat-o poetului în timpul vieții sale, și recunoștința de întindere națională ce avea să urmeze din partea posterității. În acest omagiu, desigur, putem desluși felul de a simți al unui popor-artist, sensibil la frumusețea de stil, la meșteșugul poetic, la puterea de vibrație lirică a scriitorului; nu mai puțin, totodată, avem de constatat în acest gen de omagiu și o mărturie tacită de solidaritate națională, mărturie — prin esența ei — mai presus de contingente și de contrarietăți episodice.

Într-o apreciabilă măsură, în această ambianță literară încărcată de militantism național și de presimțiri romantice, numele lui Vincenzo Monti se asociază strâns cu acela al lui Ugo Foscolo.* Un timp, se părea că legătura dintre aceste două spirite poetice și luptătoare va fi de nezdruccinat. Existau în acest sens nenumărate fire de natură să le apropie: afinități puternice, credințe comune, o voință asemănătoare de luptă, un sentiment solidar de generație, interes activ față de mișcarea romantică pe atunci în plin proces de constituire. În 1798, la Milano, când apariția poemului *Bassvilliana* făcuse ca asupra autorului să se dezlănțuie o furioasă campanie de discreditare, printre puținii oameni de condei care s-au ridicat în apărarea lui Monti era și un tânăr, Ugo Foscolo, pe atunci în perioada primelor lui afirmări scriitoricești. La un moment dat, și din anume divergențe în chestiuni politice, poate și din motive de un ordin personal, prietenia dintre cei doi scriitori s-a întrerupt. Aceasta, totuși, nu înseamnă că prezența lor spirituală în epocă s-ar fi încheiat și ea, cu înțelesurile și semnificațiile ei sfîșiate. Istoria literară, ca și istoria stărilor de spirit italiene în perioada de pregătire a *risorgimento*-ului, continuă să-i cuprindă în același ecran.

Dramaturgia lui Ugo Foscolo numără doar trei titluri. Scriitorul avea abia optsprezece ani, când pe scena teatrului Sfîntul-Inger, la Veneția, i s-a reprezentat, nu fără oarecare succes, o tragedie: *Tieste*. Critica, spre deosebire de publicul spectator, s-a arătat reticentă. Tot ce-i acorda era meritul unui studiu de școală, parafrază după Seneca și, oricum, o încercare avînd în față modelul Alfieri, acestuia — dealtminteri — fiindu-i și dedicată. A urmat, la distanță de doisprezece ani (1811), *Ajax (Aiace)*, piesă mai multă de intensitate lirică decît dramatică, îndeajuns de credincioasă liniilor clasice ale temei, dar totodată și purtătoare în ea de aluzii și preocupări contemporane. Nu era greu, anume, ca în per-

* Niccolò Ugo Foscolo (1778—1828) a avut o viață agitată, din cauza convingerilor lui politice: refugii, exilări, prigoane. În anul 1809, i s-a încredințat o catedră de elocință la Universitatea din Pavia. Lecția inaugurală — *Despre originea și funcțiunile literaturii* — a constituit, ca teoretician și ca precursor romantic italian, profesiunea sa de creștință și documentul major al gândirii sale teoretice.

sonajul Ajax publicul italian să-l recunoască pe generalul Moreau, în personajul Agamemnon pe Napoleon însuși, în personajul Calchas pe papa Pius VII, pe atunci prizonier la Savona. Și, de asemenea, se mai profila în această operă și ceva destinat să devină avertisment și învățămînt pentru mulți din concetățenii scriitorului: înspre ce nefericiri poate să conducă un eroism greșit înțeles și rău întrebuințat. Cîrînd, după prima reprezentație, piesa a și fost interzisă oficial. *Ricciarda*, tot o tragedie eroică, ultima scrisă de Foscolo, și aceasta, nu s-a bucurat decît de o singură reprezentație la Bolonia. La scurt interval (1815), pentru a ieși de sub urmărirea poliției austriace, poetul s-a refugiat în Anglia, unde a rămas pînă la sfîrșitul vieții, condamnîndu-se singur să nu mai țină vreodată condeiul de scriitor în mînă.

Importanța acestor piese stă, și în ele însele ca opere destinate scenei de teatru, și în valoarea lor ca semne și anunțuri revelatorii ale unei spiritualități în plină devenire. Ca factură generală, aceste piese urmau linii și dispoziții tradiționale. Foscolo, autorul lor, avea formație clasică; înțelegea ca în scrisul său poetic, luptînd cu temperamentul său fuguos ca om și mai ales ca îndrăgostit, să se mențină în notă sobră, fermă, pe cît cu puțință senină. Însă, în fondul de gîndire al pieselor amintite, ca și în freamătul lor interior, putem descifra sensuri și înțelesuri contemporane, așa cum acestea se reflectau în cugetul poetului și în celelalte scrieri ale sale. Spre deosebire de Vincenzo Monti, al cărui caracter se manifesta adesea oscilatoriu, Foscolo dovedea curaj, consecvență, noblețe, dăruire hotărîtă unui ideal. Elemente din viața lui personală nu au afectat niciodată ceva din ordinea gîndirii sale politice și a simțirii sale civice. În tot ce a scris, pulsează cu putere credința și respectul său pentru ideea de libertate. A sprijinit acțiunea napoleoniană, în măsura în care vedea în aceasta o cale sau o treaptă înspre unificarea țării. Cît despre politica austriacă, Foscolo a preferat să suporte consecințe și prigoană decît să accepte vreun gest de servitute.

În special, două din scrierile poetului-luptător ne dau tonul adevărat al convingerilor sale intime. Prima: *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis* (le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802), un roman de analiză și sentimente, cu fond autobiografic ca și cu descripții de fapte înconjurătoare, putînd ca

în cîteva privințe să amintească de *Werther*-ul lui Goethe. Aflăm, în sufletul eroului, o dublă decepție : cea de îndrăgostit și cea de patriot. În aceasta din urmă, nu ne va fi greu să recunoaștem starea de spirit a poetului după evenimentele de la Campoformio și cedarea Veneției către austriaci. Cealaltă scriere memorabilă este poemul *Mormintele (i Sepolcri, 1807)* ; o scriere, și aceasta, perfect clasică în formă, dar romantică în conținutul, emoția și mesajul ei. Asistăm aici la protestul poetului împotriva unei dispoziții legale ce interzicea ca între morminte, indiferent dacă ale unor oameni umili sau necunoscuți sau ale unor cetățeni iluștri, să existe semne distinctive. Argumentarea poetului este susținută cu forță patetică. Da ! onorurile funebre nu ar mai putea sluji cu ceva celor morți ; în schimb, pot fi de folos celor vii. Pămîntul în care se odihnesc oasele oamenilor mari poate căpăta prin aceasta o semnificație înaltă, aproape sacră. Troia a pierit ; Hector, însă, a rămas și va rămîne mai departe nepieritor în memoria lumii, plîns de aceasta și onorat la nesfîrșit. Iată, în acest sens, și încheierea poetului : „...peste tot, sîngele vărsat pentru patrie va fi sînge sfințit, atîta timp cît soarele își va răspîndi razele sale asupra mizeriilor umane”. Simțim în acest poem și alte luări de atitudine ale scriitorului : pe de o parte, una de rechizitoriu moral adresată Florenței, cetate care de atîtea ori, de la Dante pînă la Galilei și alții, a dat semne de mare și vinovată ingratitude ; pe de altă parte, un act de omagiu și de pietate pentru Alfieri care la Santa Croce, acest adevărat panteon național, în dialog tăcut cu morții ce se odihneau aici, găsea reculegere și consolație în luptele, amărăciunile și contrarietățile lui cu cei vii.

Presupunem că Ugo Foscolo, dacă nu ar fi întîmpinat atîtea piedici administrative, s-ar fi dedicat și creației dramatice tot atîta cît celorlalte genuri pe care le-a cultivat. Totuși ! — fie și această parte sporadică pe care am menționat-o aici, contează. Scriitorul s-a integrat prin ea într-o stare de spirit caracteristică în epocă ; a contribuit ca autorul ei să devină măsură de judecată și punct de reper într-un întreg tablou de aspirații și opțiuni la ordinea zilei ; și, de asemenea, a putut să însemne, în teatrul romantic pe atunci în proces de formație, un element integrator.

Ippolitto Pindemonte (1753—1828) s-a format, mai ales, la școala lui Alfieri. În sinea sa, chiar, aspira să-l egaleze. Era un purtător de cuvânt, mai ales, al tradiției de artă și de cultură reprezentate de Verona. Încercările sale dramatice numără mai multe tragedii : *Ulisse*, *Eteocle și Polinice*, *Getta și Caracala*, *Arminius*. Dintre toate, doar această din urmă a văzut în mod cu totul trecător, cu succes mediocru, lumina scenei. Arminiu, personajul principal din piesă, este eroul german despre care vorbește Tacit în scrierile sale. În Germania, îi inspirase pe Klopstock și pe Kleist. Într-o anumită măsură, Pindemonte i-a imitat. Putem găsi faptului două explicații. Una : personajul și actele sale erau proprii pentru un subiect exaltant și implicit o tratare în stil romantic ; cealaltă : motivele politice care îi dădeau actualitate în lumea germană prezentau analogii cu evenimente din viața poporului italian. Subiectul era tratat poematice ; de asemenea, cu apropieri de genul *bardits* al dramelor germane : fapte recitate și cîntate de barzi, poeți naționali, specializați în a celebra figuri și episoade eroice. Și în piesa poetului italian, ca și în acelea ale modelului german, adversitatea față de politica napoleoniană constituia un motiv dominant.

3. ÎN PLINĂ CONSTRUCȚIE ROMANTICĂ : NICCOLINI

Cu Giovanni-Battista Niccolini*, putem considera teatrul romantic italian ca intrat pe făgașul lui constituit.

Scriitorul și-a petrecut majoritatea vieții la Florența. Istoria literară, ca și istoria politică a țării, îl socotesc printre cei mai ardenti și mai întreprinzători militanți, pe plan spiritual, pentru cauza națională a unității italiene. Era, pe cît de poet, tot pe atît de patriot. Între aceste două dimensiuni ale personalității sale, funcționa neînterupt o deplină con-substanțialitate. A aderat din primul moment la instituirea republicii toscane, ceea ce mai târziu avea să-i atragă din

* A trăit între anii 1782—1861. Un timp, a fost profesor de istorie și mitologie ; apoi secretar și bibliotecar la Academia de Arte-Frumoase din Florența, atribuție în care a rămas pînă la sfîrșitul vieții.

partea reacțiunii temporar învingătoare hărțuieli, prigoniri, chiar și o scurtă detențiune. Pe întreaga lui activitate stăruiește o pecete a Toscanei, ca purtătoare de blazoane istorice și drepturi spirituale în existența și afirmarea unei conștiințe italiene în lume. Ideea unei confederații puse sub ascultarea papalității, ca formă de unitate italiană sau ca etapă posibilă în vederea acestei unități, îi părea o utopie ; i s-a opus cu hotărîre, atît cu argumente doctrinare extrase din cursul de istorie pe care îl profesa la Academia de Arte-Frumoase, cît și cu protestul său sentimental ca poet și patriot. Refuza să admită că între puterea seculară și puterea papală ar fi cu putință convergențe și relații în stare să conceapă, să sprijine și să asigure realmente un statut durabil de unitate națională.

În teatrul pe care l-a scris, Niccolini a dat curs, în mod constant și scrupulos, ideilor și convingerilor lui politice. Nimic mai firesc, de aceea, decît ca majoritatea situațiilor lui conflictuale cu diferite vederi și mentalități contemporane să pornească de la ceea ce a vrut să propage prin scrisul său dramatic.

A început — atît pătruns de admirație pentru clasici, cît și avîndu-l drept model imediat pe Vincenzo Monti — prin traduceri din tragicii greci (Eschil, Sofocle, Euripide), apoi printr-o seamă de lucrări proprii, dar în care îi va urma de aproape pe antici : *Polissena*, *Ino și Temisto*, *Edipo*, *Agamemnon*, *Medeea* (1810—1825). Între timp, scriitorul a cunoscut și alți autori, resimțindu-le de asemenea influența : Shakespeare, Schiller, Byron și — dintre italieni — Manzoni. Spiritualmente, nu s-a îndepărtat de cei vechi. A înțeles, însă, că teatrul nu se poate opri doar la aceștia ; există atîtea alte aspecte ale umanității, și mai ales există atîtea aspirații moderne ce se cer înțelese și apărute, față de care reflectarea dramatică nu ar avea îngăduința să rămînă indiferentă. Ambianța romantică îi părea ca fiind deschisă acestui orizont ; Niccolini s-a îndreptat spre ea, afiliindu-se și dedicîndu-i-se cu însuflețire. Din această clipă, teatrul clasic avea să-i rămînă drept un fundal permanent, patronînd de departe cu înțelepciunea și autoritatea lui milenară. În ce privește însă temele de tratat, și mai cu seamă intențiile cărora trebuia să li se dea curs, Niccolini se va îndrepta

cu preferință spre subiecte istorice, toate acestea cu subînțeleșuri semnificative și raportări precise la evenimente politice contemporane.

Seria a fost inaugurată cu *Nabucco* (publicată întâia oară la Londra, în 1819), piesă cu cheie, îndreptată în mod vizibil atît împotriva teocrației papale și a formelor de tiranie religioasă, cît și a despotismului politic de tip napoleonian. Sub raport dramatic, piesa nu deținea în ea elemente capabile s-o impună. Ca aluzie politică, însă, a fost întîmpinată cu satisfacție. Astfel, în galeria ei de personaje puteau fi recunoscute: în protagonistul Nabucco, împăratul Napoleon în ajunul căderii sale; în Aminta, împărăteasa Marie-Louise: în Vasti, „m-me Letizia“, mama împăratului; în Mitrane, papa Pius VII; în Arsace, Astente și Arespe — respectiv — Carnot, Caulaincourt și ducele de Ragusa. O frază, pusă în gura tiranului, dă cheia și rezumă în ea înțelesul ascuns al piesei: „...Acestor regi cărora le-am călcat în picioare totul — armele, aurul, renumele — le-am lăsat totuși, în semn de și mai cruntă răzbunare, tronul...“

Pasul hotărîtor, ca dramaturg, a fost făcut de Niccolini în 1827, cu piesa *Antonio Foscari*, socotită unanim drept opera lui dramatică de cel mai mare răsunet și de cea mai întinsă popularitate. Acțiunea cuprinde o întinsă parte melodramatică; nu însă de natură a împinge faptele în vreo convenție sentimentală, ci cu un adevăr sufletesc în ea profund sincer și plauzibil. Antonio Foscari, fiul dogelui, este îndrăgostit de soția bătrînului Contarini, unul din cei trei inchiizitori de stat. Surprins de acesta, tînărul este silit să ceară refugiu în palatul ambasadorului spaniol. Dar legile venețiene sînt aspre, necruțătoare. Imputîndu-i-se vina de a fi întreținut relații cu reprezentantul unei puteri străine, Antonio este condamnat la moarte. Ar fi putut să se disculpe, destăinuind adevăratul motiv al adăpostirii sale sub o cupolă străină. Aceasta, însă, ar fi însemnat și o dezonoare, și o abatere de la noblețea caracterului său ca om și cavalier. Preferă, de aceea, să rămînă sub apăsarea de crimă politică și să lase ca sentința pronunțată să-și urmeze cursul. Desigur, argumentul piesei își are valoarea sa în sine; nu este mai puțin adevărat că reprezenta atît un protest de principiu, cît și unul direct, rezolutoriu, împotriva guvernării absolute în genere, a celei austriace în special.

Piesa următoare, *Giovanni da Procida* (1830), a întâmpinat multă suspiciune din partea autorităților austriece, și din cauza tendințelor ei liberale, și pentru că putea să pară un îndemn la insurecție împotriva stăpînirii străine. Iar *Ludovico Sforza* (1834) pune în cauză o idee pe cît de fermă în conținut, și tot pe atît de acută în conjunctura vremii : este nevoie de prestigiul și de acțiunea unui monarh liberal, pentru ca independența națională să poată deveni realitate certă.

Arnoldo da Brescia (1838) a cunoscut lumina tiparului abia în 1843, la Marsilia. În Italia, pentru moment, i se interzisese totul : și reprezentarea pe scenă, și publicarea. Piesa cuprindea poate cel mai categoric protest de pînă atunci împotriva puterii temporale a papalității ; constitua totodată și un apel complementar, atît cu notă scrutatoare cît și cu accente patetice, pentru o reformă în sens spiritual și patriotic a bisericii. Dealtminteri, insuccesul de pe scenă al acestei piese nu provenea doar din motive politice ; se aflau la mijloc și o seamă de vicii sub raport dramatic propriu-zis . Piesa era concepută și compusă mai mult ca poem decît ca dramă. Tonul liric, predominant, făcea ca acțiunea dramatică să rămînă în umbră și ca influența politică ori morală din cuprinsul intim al acestei acțiuni să nu-și poată căpăta relieful necesar. Cîteva trăsături, totuși, rămîn memorabile. Împotriva lui Arnoldo, tirania imperială și tirania pontificală s-au coalizat pentru a-l strivi ; tribunul, însă, neintimidîndu-se și neabdicînd de la nimic din convingerile sale și din adevărul cauzei căreia înțelegea să i se devoteze, le răspunde cu demnitate.

Cronologic vorbind, în cariera scriitorului, *Filippo Strozi* este ultima lui lucrare dramatică de notorietate. Acțiunea se situează într-un moment istoric important : căderea republicii florentine sub tirania instituită de atotputernicia Medicișilor. O scenă, mai cu seamă, este revelatoare pentru întreaga piesă. Un străin, la Veneția, pătrunde în reședința lui Filippo Strozi. Își azvîrle mantia. Este recunoscut imediat : Lorenzo de Medici. Își ascunde sub vestă o mînă sîngerîndă. Adresîndu-se celor de față, rostește : „...Sărutați această mînă !... este sfîntă... a lovit în tiran... !” Acest tiran, în fapt, era propriul lui tată. La întrebarea : „...cum a fost cu puțință să-ți ucizi părintele ?” — Lorenzino, evocînd

gestul lui Brutus din senatul Romei, răspunde : „...Nu am iăcut altceva decît că am strivit un șarpe ce se strecura prin mlaștini...” Strozi și ceilalți exilați se reîntorc la Veneția, cu gîndul de a repune vechiul guvern republican în drepturile sale. Este însă în zadar ; poporul nu-i mai urmează ; parcă i-a uitat ; Cosma de Medici este proclamat duce al cetății. Strozi, între a compărea în fața noilor judecători și a-și pune capăt zilelor, alege această cale din urmă. Mesajul piesei este zguduitor ; în formă și cu măreție tragică, scriitorul înțelegea să se rostească apologetic, închinînd libertății un imn suveran.

Scrisul lui Niccolini, în afara sufletului său militant, era și scrisul unui artist. Stil limpede ; linie elegantă ; versificație amplă și armonioasă ; limbă curgătoare, fără încărcături și stufoșenii ; gravitate, nu însă una solemnă, convențională, rece, ci una pătrunsă de seriosul și responsabilitatea vieții. Echilibru clasic, totodată și patetism romantic ; departe ca aceste caracteristici să pară venind din lumi diferite, dimpotrivă, își devin complementare, se întregesc reciproc, intră într-o simbioză de artă și gîndire. Niccolini atribuia literaturii o misiune sacrosanctă ; prin filtrele simțirii și ale expresiei literare, cauzele cărora li se dedică ajung să dobîndească înălțime, frumusețe și adevăr moral, să devină lecții de viață.

4. MOMENTUL DE EXPONENȚĂ : MANZONI

În momentul intrării în scenă a lui Alessandro Manzoni *, șeful recunoscut al romantismului italian, pre-

* A trăit între anii 1785—1873. În primele sale poeme (*Triumful libertății* — *il Triomfo della libertà*, 1801), se declară un entuziast al Revoluției Franceze. Dintre italieni, în această perioadă de început, a resimțit influența lui Monti (poemele *Adda* și *Jurăminte*). Conversiunea religioasă, începută în timpul unei șederi la Paris, i-a accentuat apropierea de romantici și de romantism (*Imnuri sacre* — *Imni sacri*, 1815). Începînd din 1821, militarea pentru cauza unității italiene îi va deveni trăsătură fundamentală de viață. *Oda Cinci Mai 1821 sau Moartea împăratului Napoleon la Sfînta Elena* (*Il cinque maggio*, 1821) marchează acest moment. Piesa *Adelchi* (1822), în afara interesului ei propriu-zis dramaturgic, contează și prin activitatea de cercetare ce i se subsumează. În ambianța acestei activități, concepția lui Manzoni privind

misele acestei noi școli literare erau fixate. Sub raport politic, într-adevăr, lucrurile prezentau încă unele stări ambigui. Dacă majoritatea romanticilor italieni se declarau adversari atît ai suveranității austriace cît și ai celei papale, nu este mai puțin adevărat că existau și unele atitudini contrarii; acestea, invocînd de asemenea afinități și apartenențe romantice, păreau dispuse să considere cele două suveranități într-o manieră mai concesivă, mai de compromis. Sub raportul teoriei literare, însă, acordul se dovedea mai strîns, dacă nu chiar deplin. Se cerea, în genere: ieșire din mitologie, și în schimb orientare spre istoria propriu-zisă; nu îndepărtare totală de cei vechi, dar oricum mai multă discreție și mai mult discernămint în imitarea acestora; nu renunțare la genuri și specii, dar fără rigiditățile din trecut și fără „tirania” regulilor clasice; mai multă adresare și mai mult dialog cu publicul larg de cititori și spectatori. Creația literară e datoare să devină bun comun. Este necesar ca această creație să răzbată și dincolo de cercul restrîns al celor foarte instruiți, devenind astfel un mijloc edificator în cugetul marelui public doritor de adevăruri și de îndreptări legitime. Literatura trebuie să ajute poporului italian să-și cunoască soarta, să-și înțeleagă istoria, să-și perfecționeze educația civică și morală.

Prezența lui Manzoni în această ambianță de idei și preocupări, va fi o prezență cu tot atîta hotărîre ca și pondere. Aparent, poate, lăsa să transpară o anume timiditate; în dosul acesteia, însă, se adăpostea o puternică energie tăcută, susținută de idei limpezi și de curaj moral. Totul putea să dovedească o înzestrare complexă, ca pentru investiții și responsabilități cruciale: gîndire teoretică, acțiune politică, militară revoluționară, judecată istorică, simțire poetică, încadrare în datoria comună; și, în corolarul acestora: respect pentru ceea ce este calitate personală ca și superiori-

rolul primordial ce se cuvine poporului, nu numai în viața politică dar și în viața spirituală a țării, s-a adîncit, și-a dat configurarea ei definitivă.

În ultima parte a vieții sale, Manzoni s-a dedicat mai mult unor lucrări de erudiție. Între acestea, trebuie amintite: *Romanul istoric* (*Del romanzo storico*, 1845), *Romantismul în Italia* (*il Romanticismo in Italia*, 1846).

tate comună, un sentiment ferm și cuprinzător al valorilor, cele constituite efectiv și cele în curs de constituire.

Drept prime modele, ca orientare și ca factură poetică, i-a avut pe Giuseppe Parini (1729—1799), poet-moralist, stăpînit de ideea că orice realizare literară trebuie să se asocieze funciar și cu un câștig moral, precum și pe Vincenzo Monti, scriitorul despre care am vorbit anterior. Într-un poem-omagiu din 1806, *Asupra morții lui Carlo Imbinati*, există un pasaj ce poate avea înțelesul unei profesiuni de credință, îmbinînd în această profesiune atît simțămintele poetului tînar de atunci, cît și programul pe care avea să-l urmeze în mod consecvent după aceea ca șef de mișcare. Ce condiții ar trebui să îndeplinească acela ce năzuiește să devină cu adevărat poet? Manzoni — folosind metaforic umbra celui dispărut, răspunde: „...pentru a deveni poet, trebuie să simți și să meditezi; să știi să te mulțumești și cu puțin; să-ți ațintești necontenit privirea spre un scop; să-ți păstrezi — curate — mîinile și spiritul; să cunoști lumea, atît de bine, încît la nevoie să te poți distanța de ea; să nu te aservești nimănui; să nu rostești niciodată vreun cuvînt putînd să dea naștere la interpretări, fie ca laudă adusă viciului, fie ca sarcasm la adresa virtuții...”

Cîțiva ani de ședere la Paris (1805—1810) aveau să lase urme durabile în formația sa spirituală și în orientarea sa romantică; le vom întîlni, de acum înainte, în toată manifestarea personalității sale scriitoricești. Aici, în salonul d-nei de Condorcet (văduva filozofului iluminist) și în acela al d-nei Cabanis (soția iluștrului medic-filozof, adept în știința sa al metodei preconizate de Condillac), a cunoscut pe Volney (autorul celebrei *Ruines*, carte capitală a romantismului), pe Joseph Garat (om politic notoriu), pe Destutt de Tracy (puternic spirit ideologic al vremii) și, mai ales, pe Claude-Charles Fourier (filolog, istoric și critic literar). Acesta din urmă a însemnat în destinul lui Manzoni o prezență pe care nu ezita s-o numească providențială. I-a influențat gîndirea, îndemnîndu-l: să nu ignoreze și să nu se îndepărteze de genul tragediei istorice, sub argumentul că între timp acest gen ar fi devenit vetust, revolut; să nu subscrie servituți față de reguli ori formule apodictice, oricîtă tradiție ar avea de partea lor și oricîte motivări doctrinare ar putea însă să le fie favorabile; să-și impună ca stilul

propriu să strălucească prin limpezime și simplitate ; să găsească întotdeauna punți de comunicare între studiul atent, riguros, și pasiunea sinceră ; să ia aminte, deopotrivă, și la stările de spirit particulare, și la cele de natură să exprime epoci, evenimente, mutații ale lumii în mișcare. Tot aici, la Paris, a venit în contact cu un întreg context al procesualității romantice europene. Un context, anume, cuprinzând în el și prelungiri ale ideilor de progres social datînd de la J.-J. Rousseau și Diderot încoace, și interes crescînd pentru teatrul shakesperean, și ecouri venite de dincolo de Rhin purtînd în ele vestigii de *Sturm und Drang*, și pătrunderi de idealism filozofic german, și drumuri noi spre alte clădități, toate acestea purtînd pe ele semnături fundamentale : Herder, Kant, Fichte, Schelling, Goethe.

În 1812, într-o scrisoare către Fauriel, găsim această destăinuire a tînărului poet italian, adresată mentorului său : „...Mai mult decît oricînd, sînt de părerea dumneavoastră în ce privește poezia ; trebuie ca aceasta să fie scoasă din adîncul inimii ; trebuie să simțim și să învățăm a exprima sentimentele cu sinceritate...” Declarația poate părea naivă, juvenilă, de un entuziasm oarecum facil, convențional. Totuși, fondul ei este făcut din adevăruri sufletești ; adevăruri pe care Manzoni, departe de a le fi dezmințit vreodată, dimpotrivă, le-a adîncit și le-a orchestrat neconținut.

Imnurile sacre (*Imni sacri*, 1822) reprezintă în lirica poetului o expresie de plenitudine și exponență spirituală. Acesta se află în desăvîrșită posesiune a mijloacelor lui creatoare : conștiință patriotică, înțelegere filozofică a vieții, un sentiment activ al istoriei naționale, credință religioasă, o concepție fermă privind condițiile, drepturile, adevărurile și datoriile poeziei. Într-adevăr, poemele din *Imnuri* apăreau într-o epocă în care psihologia poetului se afla încă sub impresia stăruitoare a conversiunii lui religioase. Într-un fel, intenția inclusă în aceste poeme își poate găsi asemănări cu cea inclusă de Chateaubriand în *Geniul creștinismului*. Partitura romantică, în această privință, își spunea în plin cuvîntul. Am greși, însă, oricum am aluneca într-un exclusivism vulgar și nedrept, dacă apologiei cuprinse în această producție i-am atribui doar semnificații bigote sau declamații teologice. Sentimentul religios, aici, se încorporează într-un sentiment suveran, de substanță filozofică și perspectivă uma-

nitară. Poetul, în dedicațiile sale de fond, are în vedere respectul și dragostea pe care oamenii și le datoresc reciproc, fericirile morale și spirituale pe care viața ni le poate procura cînd știm cum să le solicităm, înălțimile pe care gîndirea și sentimentele ne dau putința să le atingem, privilegiul de a putea să contemplăm cu mintea noastră minunile și nemărginirea existenței, salvarea morală și capacitatea de cunoaștere la care se poate ajunge pe căi de reculegere și prin cuceririle judecătii.

În raport cu totalitatea operei pe care ne-a lăsat-o, creația dramatică manzoniană ocupă doar o porțiune restrînsă. Esențialmente, însă, această porțiune deține în ea rosturi cruciale. Atît ca artă, cît și ca mesaj, se impune la fel ca și celelalte. Se înscrie în perioada de plină maturitate a scriitorului. Găsim în ea chintesențe din modul său de gîndire, din întregul program ideatic căruia i s-a devotat, din tot ce pînă atunci pătrunsese integrant în conștiința lui intimă, devenindu-i capacitate intrinsecă și justificatie de viață.

Posteritatea lui Manzoni, ca autor dramatic, este asigurată prin două tragedii: *Contele de Carmagnola* (il *Conte di Carmagnola*, 1816—1820) și *Adelchi* (1820—1822). Romanticismul italian le numără printre operele sale capitale. Resimțim, în trama de adîncime a operelor, influențe din Shakespeare, Schiller și Goethe; totul, însă, este cuprins într-o sublimare liniștită, discretă, am spune aproape naturală, punînd în lumină fondul italian și coloritul lombard. Aflăm, din propriile declarații ale autorului, ceea ce acesta a avut în vedere. Este timpul — ni se spune — ca teatrul modern să-și ia libertăți față de tradiția aristotelică. Înțelege să nu se mai supună regulilor de compoziție dramatică în ce privește unitățile de timp și spațiu. Ideea că aducerea pe scenă a pasiunilor ar putea să dăuneze moralmente spectacolelor este o eroare; oricum, asupra ei se poate discuta. Subiectele dramatice pot apela și la istorii locale, în speță cea italiană, nu numai la epoci și evenimente legendare. Poetul dramatic poate fi autorizat ca în mersul acțiunii să includă, în afara personajelor „istorice”, atestate în documente, și personaje „ideale”, concepute de autor, însă în limite care să se poată încadra în tabloul general al epocii și al faptelor în cauză.

Acțiunea din *Contele de Carmagnola* se distribuie în perioade succesive, pe o durată de mai mulți ani. Intervin dese

schimbări de decor. Intriga amoroasă lipsește ; totul gravitează înspre înțeleșurile morale ale dramei. Eroul este un condotier vestit ; soldat de aventură ; om de război, în înțeleșul aspru și virtuos al cuvîntului. Înainte, fusese un credincios și un prieten al lui Filippo Maria Visconte, ducele de Milano ; acum, cînd începe acțiunea, îl găsim înrolat în slujba republicii venețiene. În această calitate, este silit să lupte împotriva fostului său patron și prieten. Carmagnola izbutește să pună armata milaneză în dificultate. Dar anumite intrigi țesute în umbră, în complicata politică venețiană, se dovedesc mai puternice decît faptele. Consiliul celor Zece, forul hotărîtor în politica „serenisimei“ republici, îl demit din funcțiune și, sub învinuirea de trădare, este condamnat la moarte.

Manzoni a reflectat îndelung, pînă a se opri asupra acestui subiect. L-a ales, pentru că putea să răspundă ambelor obiective pe care le avea în vedere : să exprime un fapt de istorie națională, totodată să pună în stare de vibrație sentimente de curaj și sentimente de onoare conforme cu aspirațiile italiene în curs. Înainte de a începe scrierea piesei, Manzoni a întreprins o largă documentare asupra episodului în cauză. Și-a impus, cu luciditate, să descifreze pînă în profunzime misterul faimoasei sentințe venețiene. Și-a constituit convingerea că eroul era inocent. Unii istorici nu-i împărtășeau această opinie ; poetul, însă, a rămas neclintit la convingerea sa. Și-a conceput opera în consecință. Va lăsa ca asupra întregii acțiuni să apese o fatalitate ca aceea din tragediile antice. Îi atribuie lui Carmagnola înălțimi de suflet. Totul, în el, rămîne demnitate și hotărîre. Își acceptă soarta cu înțelepciune. Este convins că deasupra lumii imperfecte, în care sîntem constrînși să trăim, există totuși o justiție superioară, cu imanente suverane, cu adevăruri ce nu se lasă strivite.

Revoluția liberală din Piemont (1821), ca și moartea în același an a lui Napoleon la Sfînta-Elena, l-au afectat pe Manzoni în mod deosebit. Sub impresia acestor evenimente, a compus două ode memorabile. Într-una — dedicată tînarului poet german Theodor Körner, căzut în luptă pentru apărarea patriei sale — cerea germanilor să nu strivească dreptul la viață al poporului italian, lipsindu-l de liber-

tatea la care și ei înșiși aspirau deopotrivă. În cealaltă — pe marginea știrii venite de la Sfânta-Elena — dădea curs mai multor reflecții filozofice privind examenele de viață pe care înălțările și căderile umane le au de trecut în fața Providenței. Aceste legi, implicit și starea de spirit ce le însoțea, aveau să treacă și în *Adelchi*, piesa următoare, la care între timp poetul medita. Se înscriau de aproape în fundalul ei moral și patriotic. Dincolo de ecranul istoric al faptelor evocate, intenția poetului se definea limpede : drama Italiei, preț de negociere între voințe străine de dominație.

Subiectul piesei este împrumutat din Evul Mediu îndepărtat. Ne este redat aici un episod din căderea regatului lombard (772—774) sub stăpânirea lui Carol-cel-Mare. Acțiunea este amplă. Se desfășoară pe o durată de mai mulți ani ; intenția scriitorului de a nu respecta unitatea de timp este vizibilă. Carol-cel-Mare este înfățișat ca și cum ar fi citit pe Machiavelli sau l-ar avea drept model pe Napoleon. Este tiran, nu numai în actele sale ca monarh și șef militar, ci și în actele sale ca om. Dovadă, în acest din urmă sens, chipul cum o repudiază pe Ermengarda, blînda și devotata lui soție. Confruntarea dintre tabere este aspră. Desideriu, regele lombard, îl are asociat la tron și mîină dreaptă în acțiunea sa militară pe Adelchi, vrednicul său fiu. Au loc trădări din partea ducilor lombarzi. Carol-cel-Mare trece Alpii, pe drumuri pe care i le-a indicat Martino, un călugăr din Ravenna. Armata lombardă este înfrîntă. Pavia și Verona cad și ele, prin trădare. Împăratul intră victorios în cetatea cucerită. Asupra lui Desideriu este dezlănțuită prigoana. Ermengarda, retrasă la o mănăstire din Brescia, își găsește sfîrșitul acolo, din durere. Repudierea ei îi lăsase în suflet o amărăciune inconsolabilă. Scena agoniei — în actul al doilea al piesei — este socotită printre cele mai pure și mai emoționante pagini din întreaga poezie italiană. Adelchi moare și el, într-un chip eroic corespunzător cu firea și virtuțile sale. Personalitatea acestuia concentrează în ea trăsături de noblețe sufletească, de generozitate, de aspirație umanitară, de puternic sentiment creștin. I se pot găsi asemănări cu marchizul de Posa, eroul schillerian din *Don Carlos*. De fapt, este personajul prin excelență romantic din dramaturgia scriitorului. Comentatorii — aproape în unanimitate — au

sentimentul că în acest personaj Manzoni s-a cuprins pe sine, înfățișându-și propria sa profesiune de credință.

Avem de la Manzoni și două studii teoretice, privind liniile directoare ale concepției sale ca dramaturg. Unul redactat în limba franceză, este compus sub formă de scrisoare adresată lui Chauvet, autorul unei recenzii despre *Carmagnola*, în publicația „Lycée français” : *Scrisoare către M.C. despre unitatea de timp și de loc în tragedie*. Poetul italian este de perfect acord cu teoria romantică în chestiunea „unităților”, nu însă în aceeași măsură și în ce privește amestecul de tragic și comic în acțiunea dramatică. Celălalt studiu — *Discurs asupra câtorva puncte de istorie a lombarzilor în Italia* — este de fapt prefata autorului la *Adelchi* (1822). Manzoni, aici, ne înfățișează preocupările și străduințele sale pentru a da dramei istorice o bază veridică și solidă. Intră în largi considerații de istorie italiană medievală. Își impune, chiar, să aducă în lumină unele puncte obscure ale acesteia. Se apleacă, de aproape, asupra unor chestiuni privind condiția istorică a lombarzilor ; deși victorioși o vreme asupra italienilor, au sfârșit prin a li se încorpora teritoriul și a fi absorbiți de aceștia. Studiul, deși elaborat cu pătrundere și acribie, a stîrnit — cel puțin în tabăra unor opinii literare — mai mult obiecții decît recunoașteri. Oare — se întreabă aceste obiecții — o asemenea desfășurare de erudiție nu este cumva de natură să umbrească emoția precum și acea parte de poezie de care oricînd o piesă de teatru are nevoie ?

S-au putut auzi și alte obiecții. Nu cumva autorul — în dorința lui de a pleda pentru o teză — și-a construit prea mult personajele, imprimîndu-le o psihologie oarecum retorică și convențională ? A izbutit, întotdeauna, să se apropie de tot adevărul istoric și să-l redea cu întreaga lui obiectivitate necesară ? Ermengarda, fără îndoială, este un personaj ce convinge : trăiește, comunică, emoționează. În acțiune, totuși, prezența ei rămîne marginală ; se înscrie în lirismul piesei, dar nu tot pe atîta și în epicul acesteia. În ce măsură, oare, sentimentele incluse de autor în psihologia personajelor sale și în înțelesul general al piesei se acordă cu modul de viață al oamenilor din secolele VII—VIII, cînd se petrece acțiunea ? Și, oricum, nu i s-au atribuit eroului *Adelchi* mai multe trăsături decît i-ar autoriza efectiv isto-

ria ? Pentru că, în unele din evenimentele evocate, el, Adelchi, nu a fost propriu-zis un protagonist al acestor evenimente ; a trebuit să li se supună, înfruntându-le, întrucît îi veneau constrîngător din afară. Mai mult decît atîta : diferite obiecții afirmă că în destule situații dramaturgul a trecut cu ușurință peste adevărul istoric. Un exemplu : Adelchi a sfîrșit, nu ca în piesă, ci de moarte bună la Constantinopol, cîțiva ani după ce își pierduse tronul. Dealtminteri, unele din aceste obiecții se refereau și la *Carmagnola*. S-a spus, printre altele, că personajul condotierului italian ar fi o palidă imitație a lui Wallenstein, eroul din trilogia lui Schiller ; că atît resemnării cît și discursurilor lui Carmagnola din închisoare le-am putea găsi vizibile asemănări cu situații din *Egmont*-ul lui Goethe. În plus, întîlnim și obiecții de felul acestora : defecte de construcție, pondere lirică jucînd în defavoarea celei dramatice, momente ale acțiunii ce decurg fără destulă gradare, episoade ce nu se înscriu îndeajuns de coerent în cuprinsul acțiunii principale.

Aceste obiecții, oricît adevăr și oricîtă justificare ar deține în ele, nu întunecă frumusețea generală a poemului. Astăzi, desigur, inspirația lor lirică și tonul lor în consecință pot răsuna oarecum desuet. Însă în datele și preocupările epocii, de asemenea în climatul literar romantic, erau ceea ce simțirea comună aștepta mai direct și mai solicitant de la poeții țării. Monologuri ; descripții ; scene în care personajele își destăinuiesc în libertate sentimentele, cu desprinderi vădite de rigorile din teatrul clasic : toate acestea contribuiau ca tabloul faptelor în cauză să denote elan, să exprime strălucire. Li se adăugau și cîteva intervenții de cor, inserate în cuprinsul acțiunii, de astă dată, parcă, nu cu obediență romantică din partea poetului, ci dimpotrivă cu reminiscențe clasiciste. Nota de pledoarie, cu mesaj educativ și cu apeluri patetice la o redresare a conștiinței naționale, răsună impresionant. E drept, aceste inserțiuni nu se integrau organic în mersul acțiunii. Sînt însă remarcabile ca vibrație morală, ca fervoare lirică și ca expresie de artă. Poetul deplînge războaiele fratricide ; are în minte — e limpede ! — pe acelea care de secole măcinau unitatea provinciilor italiene. Evocă tristețea apăsătoare, dureroasă, pe care este firesc ca popoarele s-o resimtă, atunci cînd trebuie să constate că tiranului do-

borît îi succede un altul și mai tiran. Într-o mărturie, vrînd să justifice aceste coruri, poetul ne spune : „...le-am introdus, întrucît țineam să-mi rezerv un mic colț în care să-mi fie îngăduit a vorbi în numele propriu...” În *Adelchi*, ultimul din cele două coruri incluse aici este întrucîtva și o meditație în legătură cu sfîrșitul Ermengardei. Un moment, s-ar părea că melancolia din sufletul poetului era iremediabilă ; pînă în cele din urmă, însă, sub acțiunea credinței lui intime, starea de la început avea să se convertească într-un sentiment învăluitor de consolatie și nădejde.

Îl putem număra pe Manzoni printre marii dramaturgi romantici ai lumii ? Întrebare, simplă în aparență ; totuși, dificilă în adîncul ei. S-ar putea ca exegeza estetică să vină cu întîmpinări ca acestea : ar fi drept, oare, să trecem cu vederea peste faptul că lui Manzoni îi lipseau simțul acțiunii și al conflictului dramatic ; că psihologia personajelor lui era mai mult o psihologie construită decît una reală ; că nu era și tot atît de bun constructor dramatic pe cît era de poet ; că în fond dramaturgia lui era făcută mai mult pentru literatură decît pentru teatru ? Alte întîmpinări, venind de asemenea din foruri reprezentînd sentimente și judecăți contemporane, țineau să-și spună și ele cuvîntul. Are sens, oare, să se manifeste reticență în fața unei opere în care totul este flacăra, credință, voință de dăruire ? Trebuie să admitem că atît opiniile din prima tabără, cît și cele dintr-a doua, își au partea lor de adevăr. Răspunsul — de aceea — este chemat să anunțe mai degrabă deschideri, nu să imprime limite. Spiritualitatea romantică îngăduie aceasta ; chiar mai mult decît atîta : consideră aceste situații ca intrînd în esența și în rațiunea ei de a fi.

În celelalte țări europene, într-adevăr, nu dramaturgia este ceea ce i-a putut asigura lui Manzoni reputația sa universală. Sub acest raport, ecoul dramaturgiei sale rămîne mult în urma celui produs de *Logodnicii* (*i Promessi sposi*), celebrul lui roman. Sub prismă italiană, însă, chipul cum această dramaturgie a fost un catalizator de sentimente și o sursă de energie morală în aspirații și lupte ale poporului italian, ca și un întreg *tonus* pe care l-a putut inspira romantismului autohton, sînt și rămîn manifestări de valoare epocală.

5. MANIFESTĂRI DRAMATICE COLATERALE

Paralel cu afirmările de teatru romantic, acelea despre care s-a vorbit pînă acum, există în epocă și o altă desfășurare dramatică. Aspectul acestei desfășurări, în genere, este un aspect eclectic. Forme tradiționale alternează sau conviețuiesc cu încercări înnoitoare; influențe străine se întîlesc, întretăindu-se, cu intenții și elaborări autohtone; producții ce reclamă să se respecte și mai departe puritatea genurilor apar lîngă altele în care amestecul de tragic și comic este lăsat să se dezvolte în voie.

Tragedia, în sens clasic ori clasicizant, continuă să-și aibă adepții și reprezentanții ei. Lupta inițiată de Alfieri și modelul instituit de acesta nu au luat sfîrșit. Carlo Marcenno, evocînd un erou din secolul al XIII-lea (*Corradino*), încearcă să personifice sentimentul contemporan de independență a țării. Fiul acestuia, Leopold Marcenno, înțelege ca tragedia, în afară de ideea politică, să-și aleagă subiecte și din cuprinsul vieții intime. Napoleon Giacometti (*Judith, Sophocle, Torquato Tasso, Maria-Antoaneta* ș.a.) reprezintă forme de compromis între genul tragic și drama istorică de tip romantic: acțiune pusă să se petreacă în locuri diferite, incidente multiple, personaje numeroase, împrejurări neprevăzute, lovituri de teatru, situații de natură să creeze emotivitate. Giuseppe Checchetelli, riscînd adversitatea multor cercuri din Roma, readuce pe tapet conflictul istoric dintre imperiu și papalitate (*Manfredi*). Giovanni Sabbatini, procedînd cu spirit liber și curajos, își ceartă compatrioții pentru conformismul și lășitatea lor în fața unor împrejurări și imperative naționale (*Alessandro Tassoni*). Pietro Cossa, sub veșmînt clasic, înclină totuși înspre un anume manierism romanticist. În preajma lui Nero, personajul principal din piesa cu același nume, nu-i găsim nici pe Seneca, nici pe Agrippina, nici pe Britannicus, ci o aflăm tot timpul pe Acté, curtezană geloasă și posesivă, capabilă de crimă, ca și deopotrivă de abnegație și sacrificiu.

Comedia, și ea, este prezentă în această frescă. Amintirea lui Goldoni, indiferent de unele extincții pe alocuri, continuă să fie puternică. Se afirmă, chiar, că în opera acestui autor

există valori de fond și valori de formă de care ar fi greu ca teatrul național italian să se mai despartă vreodată.

Gherardo de Rossi, în prefețele (*ragionamento*) cu care își însoțește operele, manifestă și opinii de teoretician. Fără a se declara un partizan hotărât al „unităților”, nici nu le respinge în totul. Recomandă ca în comedie să se evite evenimentele complicate ; oricînd, acțiunile simple îi par preferabile. Nu aprobă să se îngroașe caracterele ; consideră că aceasta poate dăuna comicului adevărat, împingîndu-l fără folos în caricatură. Sub acest raport, are în minte modelul dat de Molière ; și consideră că asocierea acestui model cu cel imprimat de Goldoni poate asigura comediei italiene făgașuri sigure și durabile. Augusto Bon afirmă că un prim rost al comediei este să înfățișeze caractere. Nuanțele pot rămîne și pe un al doilea plan ; esențial este să fie aduse în lumină trăsăturile de fond ale acestor caractere (*Invidioasa, Un om rău, Bănuitorul* ș.a.). Albero Nota, dimpotrivă, în zecile de comedii pe care le-a scris, înțelegea să dea preferință nuanțelor. Conținutul acestor comedii este oarecum compozit ; găsim în el și elemente de școală franceză din secolul al XVIII-lea, și comic burghez de factură Goldoni, și unele pătrunderi oarecum melodramatice din piesele lui Kotzebue, autor care continua să se afle în atenția repertoriilor de teatru (*Progresistul, Filozoful celibatar, Femeia ambițioasă*).

La un moment dat, a început să se producă și un fenomen de criză. Se părea că influența franceză ar putea să lase în umbră tradiția goldoniană și chiar s-o strivească. De aici, în unele opinii, luări de atitudine, avertismente și chiar semne de alarmă. Se spunea : această influență franceză poate duce la coruperi ale gustului artistic și ale *tonus*-ului moral ; astfel, în loc de a fi un factor de progres spiritual, dimpotrivă, teatrul italian riscă să devină o tribună de plăceri îndoielnice, de sentimente tulburi și compromițătoare. Este nevoie, deci, să se reacționeze. Și în această privință, numele lui Paolo Giacometti (1817—1882) este cu deosebire de amintit. Comediile sale — *Poetul și dansatoarea, Toți ne sîntem frați (Siamo tutti fratelli), Femeia (la Donna), Moartea civilă* ș.a. — nu au fost scutite de critici. În speță : prea multe accente pe partea de satiră, în detrimentul con-

diției artistice ; mult discurs, nu și tot atîta acțiune. Li se recunoșteau însă și merite : avertismente morale adresate tineretului italian ; pledoarie pentru drepturile muncii și ale talentului ; încredere în partea de bunătate existentă în natura umană ; și, în totul, un respect adînc, hotărîtor, față de cîtă calitate civilizatorie poate încăpea în creația comică de teatru.

Tomasso Gherardi del Testa (1815—1881) avea între contemporani reputația de cel mai aplaudat comic italian. Ținea să readucă interesul și gustul publicului italian în apele spiritului goldonian. Nu crede în predica moralizantă ; socotea că adevărata cale capabilă să conducă înspre înțeleșuri și practici morale este acțiunea. Știe că compună subiecte, să stăpînească și să dirijeze mersul intrigilor, să gradeze efectele, să ajungă la deznodăminte confortabile, optimiste ; totul, într-un amestec dozat de fantezie a scriitorului cu elemente luate din realități ale societății înconjurătoare.

Să spicuiim, o clipă, în repertoriul acestui scriitor. Tînăra și frumoasa văduvă Giulia, după ce declarase cu ostentație că nu există în lume bărbatul de care să se poată îndrăgosti, sfîrșește prin a se căsători cu atît de disprețuitul conte Rodolfo, după ce mai întîi acesta o făcuse să treacă prin necrutătoare stări de gelozie (*Să nu glumim cu bărbații*). Contesa Luiza renunță la vanitatea de scriitoare ; promite, chiar, că niciodată, de acum înainte, nu va mai cădea într-o asemenea capcană ; și își va găsi fericirea lîngă omul care, singurul dintre toți, nu se sfiise să-i declare pe față părerile lui de bun-simț despre elucubrațiile ei literare (*Falsa literară — False letterata*). Eroina din *Domnia Adelaïdei* este o capricioasă asupra căreia va triumfa tocmai bărbatul care îi arătase mai multă indiferență ; aceasta, conform maximei că disprețul reușește mai bine decît dragostea. În *Maimuțele* (*le Scimmie*), acțiunea este mai mult pretext pentru o defilare de personaje, cărora rînd pe rînd li se smulge masca : contesa Grebinnski, o aventurieră ; Fausto, o reeditare modernă a parazitului din comediile antice ; Binasco și Boboli, doi falși învățați ; ș.a.m.d. În alte comedii ale aceluiași autor — *Adevăratul blazon*, *Conștiințe elastice*, *Moda și familia*, *Paternitate și galanterie* — transpar intenții filozofico-politice. Publicul instruit le-a apreciat, dar mai mult ca material de

lectură decît ca repertoriu de teatru. Celelalte, comediile zugrăvind moravuri și mai ales tipuri din societatea de mijloc a vremii, sînt cele care i-au asigurat ca dramaturg, lui del Testa, întinsa lui popularitate.

Într-adevăr, cel mai aplaudat autor comic, în sălile de spectacol din epocă, era Gherardi del Testa; însă cel mai complex, mai gînditor, mai angajat în interferențe și stiluri ale vremii este Paolo Ferrari (1822—1889), originar din Modena. Se considera discipol al lui Goldoni; în egală măsură, privea cu interes și spre teatrul francez modern, de care dealtminteri s-a lăsat influențat. În felul său de a compune teatru, stăruiau evidente trăsături romantice: imagini vii, mișcare multă, episoade sesizante, tonuri și colorituri de natură să creeze spectaculozitate. Totodată, avem de constatat și implicații de ordin realist: spirit de observație, construcție sigură, dialoguri conduse cu măsură și sagacitate, echilibru și simetrie, încununarea acțiunii dramatice cu un înțeles moral.

Scriitorul nu urmează, propriu-zis, un sistem. Are în vedere, totuși, o seamă de linii directoare, de natură a-i alcătui un fundal teoretic. Se declară împotriva moralizării directe. Oricînd, aceasta riscă să devină un procedeu emfatic, artificios, plictisitor: pentru ca pledoaria morală să capete valoare dramatică, și deopotrivă eficacitate psihologică, este nevoie ca autorul s-o învăluie artistic, să-i dea calitate și strălucire literară. Cu cît personajele vor fi luate din lumea pe care o cunoaștem efectiv, din viața reală ce se desfășoară în jurul nostru, cu atîta poate rezulta mai mult și mai convingător adevăr dramatic. Să nu recurgem, numaidecît, la cuvinte celebre, memorabile, scoase din cărți ori rostite în împrejurări ilustre; și cuvintele simple, din vorbirea noastră obișnuită, pot dobîndi pe scenă expresivitate și frumusețe. În ce privește fondul moral al acțiunilor dramatice, e bine ca acesta să se mențină pe linii de onestitate, fără împingeri spre situații aventuroase ori senzaționale.

O primă notorietate i-au adus-o o seamă de comedii, de gen istoric, pe teme de viață literară. Într-una din acestea, ne este înfațîșat Goldoni: țintă de atac și de intrigi din partea unor contemporani invidioși; pus de aceștia să intre în conflict deschis cu Carlo Gozzi, rivalul său în teatru;

tradus pentru motive de indisciplină în fața Consiliului celor Zece ; promițându-i-se totuși absolvirea de urmărire judiciară, dacă în decursul unui an va da la iveală șaisprezece piese de teatru (*Goldoni și cele șaisprezece comedii ale sale — Goldoni e le sue sedici commedie*, 1822). Într-o altă piesă, de factură asemănătoare, cel pus în cauză este Parini, celebrul scriitor satiric din partea finală a secolului al XVIII-lea. Și împotriva acestuia, se Țes cabale. Intrigații izbutesc să atragă asupra lui furia marchizului Colombi, guvernatorul Milanului, pe motiv că în unele versuri recitate de scriitor ar fi existat aluzii răutăcioase privindu-o pe soția acestuia. E vorba de o furie ridicolă, pentru care pînă în cele din urmă titularul și mînuitorii ei își vor lua pedeapsa cuvenită (*Satira și Parini — la Satira e Parini*, 1823). Este adus pe scenă și Alfieri, dar într-o situație mai fără zbucium și peri-petii, cu aer pe alocuri de bagatelă. Alfieri, aici, este încă foarte tînar ; poetul din el, deocamdată, este mai mult promisiune, presimțire, nu și fapt definit. Se află sub vraja contesei d'Albany, în al cărei joc putem desluși cîte ceva și din grația inteligentă a Celimenei, eroina din *Mizantropul* lui Molière, și din farmecul tineresc al Silviilor și Aramintelor lui Marivaux, poate și anume filtrări din proverbele lui Musset. Deocamdată, cei doi îndrăgostiți se despart ; își iau rămas bun și își urează reciproc călătorie plăcută ; dar, aceasta, pentru ca revenirea inerentă să se petreacă într-o aură de și mai multă poezie (*Fotoliul istoric — la Poltrona storica*, 1853).

Într-o altă serie de comedii, Ferrari poate părea un Al. Dumas-fiul al Italiei. E vorba de comedii-drame, în care conflictualitatea provine, nu atît din împrejurări ori evenimente exterioare, cît din stări, rătăcirii și contradicții intime. Emilia — de exemplu — încearcă să-și împiedice tatăl de a se bate în duel cu contele Rodolfo Sirchi, cunoscut aventurier și spadasin. Îi strigă, răspicat : „Nu, nu ! — duelul este crimă premeditată...” Aflînd însă că tatăl său fusese insultat cu dinadinsul de spadasin, dintr-o dată, atitudinea ei devine alta : „Tată, îmbrățișează-mă ; și acuma du-te, du-te și te bate !...” (*Duelul*). Lisa este zbuciumată sufletește ; o culpabilitate a mamei sale, căreia totuși nu-i poate retrage iubirea filială și prietenia ei, stă ca o piedică greu de trecut

în calea fericirii ei de tânără îndrăgostită (*Marianna*). Și mai caracteristic, în această ordine de preocupări a dramaturgului, este cazul lui Camillo Blana. Totul, în ființa acestuia, pare veleitarism sortit eșecului. Nu are talent poetic, dar visează consacrări. Declarînd că refuză cu obstinație „proza vieții”, își părăsește căminul; abdică zgomotos, cinic, de la îndatoririle lui ca soț și tată; se afundă în medii interlope, dedîndu-se la manifestări excentrice; nu izbutește altceva, în cele din urmă, decît să recolteze ruină și deznădejde. Se află pe punctul de a-și zbura creierii. Este însă salvat de către soția sa, făptură bravă, care între timp sub un nume de împrumut își făcuse o carieră ilustră în teatru. Aceasta îl va readuce pe o linie de plutire, regenerîndu-l sufletește. Își spuneau astfel cuvîntul o seamă de forțe intime din sufletul generos al acestei femei. Anume: și puterea ei de a ierta, și vechea ei dragoste care nu încetase de a-i stăruia în cuget, și — mai ales — o încredere adîncă în partea bună a naturii umane (*Prosa*, 1858). Nu era exclus, cu un asemenea subiect, ca autorul să alunece într-o atmosferă de melodramă ori într-alta apodictică de dramă cu teză. Faptul, însă, a fost evitat. Ni-l putem explica: în urmărirea obiectivului său moral, scriitorul a procedat, nu cu aer de predicăție și cu retorică de circumstanță, ci cu prudență psihologică și simț artistic.

Încheiem aici seria acestor recapitulări. Numărul autorilor și al operelor ce umpleau afișele de teatru din epocă este mult mai mare. Avem de-a face cu un proces ce găsea răsunet și receptivitate ca de vremuri bune, în publicul spectator. Prezența romantică în climatul spiritual al societății îi venea dintr-o dată într-un limpede și sesizant ajutor. În această ambianță, nevoia comună de dialogare și socialitate se vedea în creștere; cugetul omenesc se simțea în situația de a-și descoperi noi îndreptări la libertate și afirmare; se produceau și alte apropiieri, în afara celor existente și cunoscute pînă atunci, între actele de viață ale societății și formele de reacționare ale intimității individuale. Teatrul, cu antenele lui multiple, s-a aflat în centrul acestor vibrații și solicitări. Și în această situație, a realităților italiene, valențele ideii de teatru și spiritul deschis al mentalității ro-

mantice au mers împreună, într-o strînsă și fecundă complementaritate.

6. O JUDECATĂ FINALĂ

Cu ce judecată de ansamblu este cazul să rămînem, acum, după această privire analitică asupra teatrului romantic italian ?

Destule aspecte, în desfășurarea generală a fenomenului, ne pot întreține impresia de *ceva* încă în căutare de sine, decît de *ceva* limpede, unitar, bine și definitiv constituit. Ne întîmpină și aici, poate chiar mai apăsător decît în alte părți, o întreagă rețea de încrucișări și suprapuneri de contrarii, toate acestea făcînd ca o definire propriu-zisă a romantismului să pară aproape cu neputință.

Am întîlnit, deopotrivă, atît priviri revoluționare, continuînd în forme noi idei din Renaștere și postulări iluministe, ca și întoarceri contemplative înspre instituții și imagini medievale. Am putut recunoaște diferite influențe : germane, britanice, franceze. Este greu să ne pronunțăm, dintr-o dată, dacă vreuna din acestea deținea sau nu o prioritate. Doctrinar, se cereau ieșiri din rigorile clasicismului clasicist ; practic, însă, unele din aceste rigori au continuat să subziste. Tragedia — de exemplu — a rămas în picioare ca gen, cu aproape toate atributele ei tradiționale ; comedia nu mai puțin, reclama filiații goldoniene și prin acestea urcări implicite înspre modelul molieresc. Dacă de multe ori, într-adevăr, manifestarea romantică a luat atitudine împotriva unor interese, intrigi ori exproprieri politice la ordinea zilei, nu este mai puțin adevărat că au fost și alte situații, în care aceste manifestări — cu știință sau fără — au putut să pară ca jucînd în favoarea puterii invadatoare. Nu arareori, faptele se configurau în așa fel, sau mai bine zis ezitau să se configureze, încît spiritele ordonate, doritoare de idei limpezi și soluții posibile, să se simtă împinse spre îndoieli și întrebări neliniștitoare. Ce vor, în fond, romanticii ? Ce înțeleg să pună în locul sistemelor împotriva cărora își îndreaptă protestele și revoluționarismul lor ? Prin ce, anume, gîndirea nouă a romanticilor trebuie să se deosebească de

cea veche a clasicilor ? Cîtă revoluție poate exista în faptul că în loc de mitologia mediteraneană din echipamentul clasic se dă preferință acum uneia nordice ? Nu avem de-a face, cumva, decît cu înlocuirea unei superstiții prin alta ? În cazul lui Monti, al lui Foscolo, chiar și în acela al lui Manzoni, care poate fi linia despărțitoare, sau eventual linia de sudură, între ceea ce socoteau romantic și ceea ce continua să rămînă clasic în viziunea și militarea lor literară ? Ce s-a putut cîștiga, spiritualmente vorbind, îndepărtînd cu brutalitate simplitatea și plasticitatea idealului clasic pentru a-i substitui în mod ostentativ ascuțimi gotice ori încărcături baroce ? Oare, fie din intimidare în fața unor măreții consacrate, fie din admirație sinceră pentru o seamă de autorități străine — Shakespeare, Calderón, Tieck, Schiller, lord Byron, Victor Hugo, Goethe — nu a fost strivit în fașă un romantism ce ar fi putut să fie robust și autentic italian ?

Luete separat, în fiecare din aceste întrebări există o notă reticentă, ușor sceptică. În totalitate, însă, această notă se alungă în depărtări, se pierde. Aceea ce-i urmează, pătrunzîndu-ne în cuget, are caracter deschis, edificator. Romanticismul italian, totuși, și-a avut statura și personalitatea proprie. Fără îndoială, a resimțit influențe britanice, germane, franceze, spaniole. Aceasta, însă, nu însemna imitație ori servitute spirituală, ci funcțiune asimilatorie și prezență activă într-un sincretism european încărcat de esențe, bogat în perspective. N-a apărut în mod intempestiv, ca o școală nouă impunîndu-și să facă *tabula rasa* cu ceea ce a fost înaintea ei ; fie și în momentele lui explozibile, romantismul național italian a rămas legat — cum precizează istoricul literar De Sanctis — de „naturaletăa lui Goldoni” și de „cumpătarea lui Parini”. A înțeles că mai presus de orice alte preocupări — lupte și rivalități literare, speculații estetice, chestiuni și procese de ordin academic — trebuia să se dedice cauzei naționale. Unitatea italiană punea în joc, nu numai o voință politică și o acțiune programatică în consecință, ci însăși simțirea de sine a comunității autohtone. Poate nici o altă viziune literară, ca aceea romantică, nu ar fi putut să intuiască și să exprime mai de aproape pulsul acestei simțiri matriceale.

Creația dramatică s-a înscris în acest context. Astăzi, această creație reprezintă mai mult un capitol de istorie. În vremea ei, însă, s-a aflat cu putere și cu patos în mijlocul unor realități acute, cărora le-a ajutat să-și găsească principii naturale de adevăr și agregare. În posteritate intră, în afară de faptele ce închid în ele durată perpetuă, și acelea mai trecătoare, dar care în momentul lor de viață au știut să-și facă și *cum* să-și facă datoria.

Capitolul VIII

TEATRUL ROMANTIC IBERIC

1. PUȚINA ISTORIE

Teatrul, în romantismul spaniol, se numără printre genurile reprezentative ale acestuia. Faptul nu este întâmplător. El se află în strînsă relație, atît cu tradiții constituite ale spiritualității naționale, cît și cu realități la ordinea zilei în viața social-politică a țării. Asupra acestora din urmă, în special, sînt necesare cîteva recapitulări.

Scena vieții publice în Spania, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, este departe de a fi liniștită. Moștenirea lăsată de secolul anterior era o moștenire grea. O dublă dominație franceză, cea spirituală și cea politică, se făcea din ce în ce mai simțită. Rezistența autohtonă, deși nu înceta să invoce virtuți și măreții trecute, nu izbutea să-i facă în totul față. Planurile de supremație ale lui Napoleon, ca și invazia militară ordonată de acesta, afectau profund cugetul întregii națiuni. Faptul era de natură să producă amărăciune, îngrijorări, panică, poate chiar și gesturi de abdicare. Nu mai puțin, însă, această alarmă punea în mișcare și forme de resurecție ale cugetului național. Literatura, ea cea dintîi, ascultînd de reacțiuni naturale ca și de măsuri ale reflecției, își vedea în acest sens o misiune. Cu cît în sfera conducerii politice se acumulau confuzii și carențe, cu atîta această misiune trebuia să devină mai limpede, mai hotărîtă. Asemănarea cu situații din *risorgimento*-ul italian este vizibilă; și, bineînțeles la scara de rigoare, putem să-i găsim fenomenului, la distanță de secole, peste atîtea transformări și evoluții petrecute între timp, unele analogii cu procesul de *reconquista* din evul mediu spaniol.

Ce avem de constatat în ambianța impusă de această situație? Asistăm, în genere, la o puternică reîntoarcere în trecut, cu gânduri de pietate și de admirație pentru „secolul de aur“, pentru patrimoniile lui de artă, de înțelepciune și de energie națională. Cîndva, la întretăierea dintre secolele XVII și XVIII, cînd de asemenea spiritul spaniol dădea semne de oboseală și declin, infuzia de cultură franceză, cu ordinea ei rațională și cu simțul ei critic, fusese pentru acest spirit un factor salutar de regenerare. Acum, însă, lucrurile capătău o altă înfățișare; tot ce era sau putea să pară influență franceză, chiar și ideile filozofice de concepție iluministă pledînd pentru progres și emancipare, era privit cu rezervă, dacă nu de-a dreptul cu ostilitate. Sub o aparență pasională, discriminatorie și exclusivistă, stăruia totuși un efort patriotic, în felul lui puternic și generos. Revenirea pe tron a lui Ferdinand al VII-lea (1814), departe de a sprijini mișcarea începută, dimpotrivă, a tratat-o retrograd. Din fericire pentru sentimentul național, această revenire a fost doar de scurtă durată. Sesizată de aceste împrejurări ostile, inițiativa literară avea să intre într-o și mai pronunțată iactanță. I se asociau și alte inițiative, mai cu seamă din sfera învățămîntului și a educației naționale. În acest sens, cazul colegiului de la San Mateo se dovedea exemplar; se formau aici, în afară de scriitori și educatori, și oameni politici de tip instruit și gînditor. Dealtminteri, aceasta l-a și determinat pe ducele d'Angoulême, conducătorul unei expediții franceze, să desființeze instituția. Acestei dispoziții i-au urmat și altele, la fel de arbitrar: cenzură, proscrieri, tracaserii administrative, urmăriri judiciare și proceduri sumare, înăbușiri pe față ori în mod camuflat a tot ce putea să pară atitudine protestatară ori demers inovator.

Revoluția din 1830 a adus în aerul vremii schimbări sensibile. O amnistie aproape generală, scoțînd din pedeapsă ori de sub urmărire pe mulți din cei plecați în exil, le-a dat acestora putința de a reveni în țară. Unii din aceștia, obosiți de încercările prin care fuseseră siliți să treacă, nu vor dori altceva decît să-și ducă în liniște viața pe care o aveau mai înainte. Alții, dimpotrivă, vor reîntra în vechea lor luptă, cu forțe și argumente sporite. Moartea lui Ferdinand al VII-lea (1833) a constituit în această direcție încă un îndemn. Totuși, sînt în joc și alte greutăți. Timp de aproape

șase ani (1833—1839), într-o încordată luptă pentru putere, țara s-a văzut divizată în două facțiuni dinastice și azvîrlită de acestea într-un război civil odios. Rănile fizice și morale produse de această încleștare erau de necalculat. Dar, între atîtea nenorociri, mijea de undeva și o lumină. În pătura gînditoare a țării, toată această succesiune de evenimente obliga la reflecție și concentrare aparte. Atîtea situații tulburi, atîtea ezitări și contradicții în funcționarea instituțiilor, nu trebuie totuși să zdruncine națiunea, în sentimentul ei de ordine și în aspirația ei la fericire. Tocmai pentru că mulțimi întregi de fapte imediate se dovedesc atît de apăsătoare, replica pe care conștiința țării este chemată să le-o dea trebuie să aibă în ea forță, elan și luciditate.

Era un ceas, acesta, în care literatura țării își simțea din nou datoria să intre în acțiune. În ce fel mișcarea romantică în general și teatrul romantic în special o vor sprijini în îndeplinirea acestei datorii? Vom încerca să răspundem în dezvoltările ce urmează.

2. DATE AUTOHTONE ȘI INFLUENȚE DIN AFARĂ

Procesul romantic, în Spania, deține în el o complexitate aparte. Factori de ordin exterior, și alții reprezentînd specificuri locale, s-au putut întîlni într-o simbioză sigură, activă, cu egală putere de pătrundere atît în viața spirituală cît și în cea politică a țării.

Cîteva referiri, mai întîi, în legătură cu influențele din afară. Vecinătatea geografică cu Italia și Franța își are partea ei de însemnătate. Și în Spania, întocmai ca în Italia, trebuia să se organizeze o rezistență națională împotriva imperialismului napoleonian. Mijloacele diplomatice și militare, cu atît mai mult cu cît se adăugau și complicații ivite în cadrul războiului civil, aveau mîinile legate; ele, singure, nu puteau să facă față chestiunii. Neapărat, era nevoie să le vină în ajutor și o largă mobilizare morală, asemenea aceleia ce se petrecea în Italia, în măsură ca prin autenticitatea și forța ei populară să compenseze carențele din sfera conducătoare. Raporturile politice cu Franța, într-adevăr, erau încordate. Aceasta nu împiedica, totuși, ca romantismul francez, mai cu seamă cel de factură hugoliană, cu linia sa

militantă, să găsească rezonanță în starea de spirit a rezistenței spaniole. Între timp, în baza amnistiei instituite după moartea lui Ferdinand al VII-lea, proscripții și trimișii în exil de către prigoana și absolutismul acestuia au început să revină în țară. În străinătate, în contact nu numai cu aspectele literare ale revoluției romantice, dar și cu reflexele acesteia pe planuri privind viața politică și aspirația la libertate a popoarelor, liberalismul lor se adâncise, își integrase dimensiuni sporite. Scrierile multor romantici — Byron, Walter Scott, Chateaubriand, Victor Hugo — le erau îndreptarii, cărți de capătii. A urmat traducerea lor în limba națională; își făceau din aceasta, înainte de alte considerente, o datorie patriotică.

Este important de reținut că această acțiune nu rămânea numai pe un plan teoretic, abstract, la îndemîna doar a păturilor instruite; găsea și căi de străbateră adîncă, necesară, în simțăminte și determinări ale cugetului comun. Între temperamentul spaniol și tonul general al manifestării romantice există afinități și corespondențe aproape naturale. Să recapitulăm: fondul popular al literaturii naționale; spiritul de *romancero*, cu substraturile lui multiple încărcate de amintiri și sublimări istorice; un lirism intens — trăsătură comună a sensibilității autohtone — aplecat spre pastorală, elegie, cîntec eroic, cîntec de iubire; imagini de ev mediu îndepărtat, devenite în macerările locale adevărate motive de cult; o psihologie de popor cu străfunduri mediteraneene; în plus, un puternic și continuu fior de mîndrie națională, cu rădăcini de epopee în evenimentele *reconquistei* și cu marea confirmare pe care mai tîrziu aveau să i-o imprime poezia și cultura „secolului de aur”: în împrejurările de față, cînd forța morală a națiunii se afla în fața unui nou examen pe care i-l impunea istoria, aceste capitole de patrimoniu național căpătau un plus sesizant de actualitate și fosforescență. Concepția și viziunea romantică se regăseau spiritualmente în ele; și le-a însușit, le-a integrat în premisele și metodele ei, le-a înscris în steagurile ei de luptă.

Ce rol i-a revenit teatrului — în speță: teatrului romantic — în această contextură de fapte și situații? Părerile, fără a diferi esențial, nici nu sînt în totul de acord.

Unele din părerile emise au impresia că predominanța în epocă a revenit romanului. Acesta — ni se spune — s-a

apropiat mai scrupulos, mai cu autoritate, cu mai largă putere de cuprindere, de ceea ce realitățile vremii puneau acut în sarcina societății și a conștiinței naționale. Teatrul — precizează aceleași păreri — nu a intrat tot atîta în inima lucrurilor; s-a mulțumit cu participări oarecum marginale, strălucitoare în aparență, dar cu locuri comune și cu teme împrumutate în fond. Se afirma: acest teatru s-a desfășurat în dialoguri vii, scînteietoare; a pus în totul — cîteodată făcînd chiar risipă — avînt și culoare; s-a complăcut să trateze intrigi stufoase, exacerbante, voit romantice; a preluat conflicte, accente și modulații din tradiția teatrală a secolului al XVII-lea, fără însă a le trece îndeajuns și prin filtre ale timpului scurs de atunci încoace; ș.a.m.d. Și, de aici, această încheiere: este posibil ca în sălile de spectacol asemenea repertorii să fi plăcut, să fi recoltat aplauze; aceasta, însă, nu înseamnă că în raport cu datoriile zilei s-au situat pe principalele lor înălțimi.

Alte păreri, însă, privesc lucrurile printr-un unghi mai deschis, implicit și mai edificator. Readucerea în actualitate a lui Lope de Vega și a lui Calderón este salutăată de aceste păreri cu sentimente de satisfacție și recunoștință. Ce altceva putea fi mai în acord cu imperativul național la ordinea zilei, ca invocarea unor poeți și vizionari ca aceștia, în a căror operă trăiește însăși substanța și însăși durată perenă a fenomenului hispan în lume? Și cum de-ar fi fost cu puțină ca tocmai teatrul romantic spaniol să rămînă față de aceste valori mai tăcut, mai reținut, cînd în atîtea alte părți — în romantismul german, cu deosebire — modelele date de Lope de Vega și Calderón luau loc reprezentativ lîngă cel shakesperei? Nici un curent de creație literară — romantismul, cu atît mai mult — nu a inventat totul de la început; creația literară este o materie în care nimic nu ar fi de conceput fără puncte de sprijin în adîncime, fără trepte de continuitate, fără un fundal în care totuși ideea umană să palpitate cu ceea ce este și ce trebuie să rămînă durabil în ea. Peste tot, unde a putut să apară, teatrul romantic și-a simțit apropieri electivă cu legenda istorică; și-a manifestat admirație față de sentimentul onoarei și față de virtuțile spiritului cavaleresc; a celebrat iubirea; s-a aplecat cu interes și cu patetism asupra conflictelor născute din contra-

dicțiile și pasionalitatea naturii umane. Putem aminti, mai departe : amestecul de comic și tragic în desfășurarea acțiunii dramatice ; recurgeri, deopotrivă, la forma versificată ca și la aceea în proză ; tensiune eroică, nu numai ca fapt episodic, ci ca modalitate de viață ; atitudini și acte sublime în numele onoarei, al datoriei patriotice, al iubirii ; spargerile „unităților“ și renunțări la acestea, când necesitățile acțiunii le cer. Sînt aspecte, acestea, de care spiritualitatea hispană nu a fost niciodată străină. De aceea — se afirmă drept concluzie în părerile amintite — teatrul romantic spaniol poate avea sentimentul că nu s-a aflat în vreo subordine sau alta a teatrului romantic european, ci se poate număra printre pionii și factorii lui integratori.

În care din aceste două serii de opinii există mai multă dreptate ? Putem socoti că nu este cazul să dăm neapărat un răspuns cu caracter de verdict. Ce este important — de fapt, ce trebuie să reținem — este că avem de-a face nu cu o situație de suprafață reieșită mimetic din convenții și influențe ale vremii, nici cu una cantonată în tradiții de nezdruncat, ci cu un fenomen în mișcare, capabil de reacțiuni și asimilări proprii, cuprinzînd totodată în el interogări, procesualități și semnificații ale spiritului european în general.

3. PRINCIPALUL PRECURSOR : MORATIN

Nu putem vorbi, propriu-zis, de o etapă preromantică în teatrul romantic spaniol. Aspecte pregătitoare, totuși, au existat. Le întîlnim, cu desfășurări multiple, pe aproape toată întinderea secolului al XVIII-lea. Amintirea „secolului de aur“ continuă să fie prezentă și laborioasă. Pe de o parte, incontestabil, faptul deține în el merite și virtuți ; pe de altă parte, era și de natură să alimenteze evidente alunecări în manieră și epigonism. Sînt în picioare, încă, toate genurile dramatice existente în fresca „secolului de aur“ : tragedii, tra-gi-comedii, comedii, sainete. Autorii în cauză, fără a fi nume de anvergură, se înscriu totuși într-un climat reprezentativ, îi dau acestuia viață și expresivitate. Să privim, fugăr, în galeria acestora : Antonio de Zamora (1664—1728), José de Cañizares (1676—1750), Luciano Comella (1751—1812),

Dionisio Solís (1774—1834), Ignacio de Luzán (1702—1754), Candido Maria de Trigueros (1736—1802), Vicente García de la Hierta (1734—1787), José Cadalso (1741—1782), Nicasio A. de Cienfuegos (1764—1809), Tomás de Iriarte (1750—1791), Nicolás Fernández de Moratín (1737—1780), Manuel José de Quintano (1772—1857), Ramón de la Cruz (1731—1794), Juan Ignacio del Castillo (1763—1800), Leandro Fernández de Moratín (1760—1828) ș.a. Între toți, acesta din urmă — cel de-al doilea Moratín — apare într-o lumină specială. Diferiți comentatori nu par dispuși să-i recunoască un adevărat talent dramatic; totuși, și aceștia sînt de acord în a-l considera drept părintele comediei spaniole moderne. În orice caz, rămîne cu deosebire reprezentativ; atît prin scrierile sale dramatice, cît și prin cele de istorie și teorie teatrală, a marcat un proces de tranziție de la teatrul clasic spaniol la cel romantic.

Prima reacțiune a celui de-al doilea Moratín (Leandro Fernández) a fost cea îndreptată împotriva propriului său tată (Nicolás Fernández), de care dealtminteri vorbea cu venerație și căruia îi datora formația sa literară și morală. În disputa dintre teatrul clasic spaniol și teatrul neoclasic francez — dispută care nu arareori s-a purtat de ambele părți cu porniri pătimașe și exclusiviste — Moratín-tatăl s-a declarat de partea acestuia din urmă. Cartea sa *Dezamăgirea teatrului spaniol* (*Desengaño al teatro espanol*), de fapt mai mult o dezlănțuire polemică decît o construcție sau o demonstrație de sistem, se declara gata să accepte toate propunerile lui Boileau, pentru ca în schimb să deschidă focul împotriva lui Calderón, mai cu seamă împotriva pieselor acestuia de inspirație religioasă, intrate în istoria genului sub denumirea de *autos sacramentales*. În ce privește piesele pe care le-a scris, cele mai multe ca ilustrare și demonstrație a tezelor sale teoretice — *Hermenside*, *Lucrecia*, *Guzmán cel bun* (*Guzmán el Bueno*) — publicul spaniol le-a primit cu răceală, lăsîndu-le să treacă repede în uitare.

În ce a constatat reacțiunea fiului împotriva tatălui său? Propriu-zis, nu într-o luare de poziție total contrarie celei susținute de acesta, ci într-o atitudine mai nuanțată, mai interpretativă, oricum mai aproape de sensul evolutiv și interferențial din mișcările literare ale vremii.

Leandro Fernández de Moratín* era și el un prieten fervent, statornic, al spiritului și al culturii franceze. Vedeau în ideile Revoluției Franceze un triumf al liberalismului național și universal. Invazia franceză nu îi repugna; dimpotrivă, era dispus să vadă în aceasta o împrejurare aptă să producă regenerări salutare în conștiința patriei sale. S-a aflat un timp, pînă la căderea acestuia, și în serviciul regelui Joseph Bonaparte, în calitate de bibliotecar-șef la curtea acestuia. Avea respect pentru regula celor „trei unități”; le considera, nu rigori draconice, ci avertizări privind gradul de esență și concentrare ce trebuie să funcționeze în creația dramatică. Iar Molière, din care s-a inspirat, din care a și tradus (*Scoala bărbaților*, *Medicul fără voie*), îi părea încarnarea însăși a genului comic modern. Înțelegea, însă, ca admirația lui pentru teatrul francez să nu devină imitație pură, servitute ori superstiție. Teatrul spaniol este dator să înțeleagă că are de reprezentat și de apărut propria-i autonomie. Sînt cazuri cînd strictețea poate ajuta ca atît acțiunea cît și personajele să apară cu fermitate și cu adevărul lor necesar; cînd însă viața și mișcarea umană cer spații mai libere și cînd se ivesc inedituri greu previzibile, în fața acestor situații regulile trebuie să dovedească maleabilitate și intuiție evolutivă.

Gîndirea de teatru a lui Moratín-fiul privește cu precădere genul comic. Comedia — ne declară — este imitarea sub formă dialogată a unui eveniment ce trebuie să se petreacă neapărat într-un loc anumit și într-o durată de timp convenabilă. Este necesar însă ca tot ce intră în acest eveniment să poată avea corespondențe cu viața și cu realitatea umană. Comedia își atinge scopul cînd reușește să pună în lumină vicii, să descopere erori comune ale societății și să le sancționeze arătîndu-le ridicolul în care se găsesc efectiv ori în care fatal vor aluneca. Și încă o precizare: sancționare prin ridicol, dar nu în chip sarcastic, în stare să dizolve ori să

* A trăit între anii 1760—1828. A început să compună versuri de la vîrsta de șapte ani. În formația sa spirituală, Parisul a contat în mod fundamental. Admirația pentru Shakespeare și Molière i-au constituit un puternic suport în orientarea și activitatea lui dramatică. În ultimii ani de viață s-a dedicat cu toată puterea lui de muncă unei opere de mare întindere: *Originile teatrului spaniol* (*Orígenes del teatro español*, 6 vol., 1830—31).

deprime, ci într-unul avertizator mai întâi și constructiv după aceea, capabil în ultimă instanță să instituie *adevăr și virtute*.

Aceste prescripții teoretice, din punct de vedere tradițional, găseau aprobări; se aflau pe linia cu mari state de serviciu ale moralismului clasic. Dar sub unghiul unor judecăți mai noi — cărora cel puțin în parte perspectiva romantică le era favorabilă — era firesc să apară obiecții. Dacă teatrului i se impune o asemenea direcție moralizantă; dacă interesele și criteriile societății devin în totul prioritare; dacă dezbaterea din conflictul dramatic este împinsă doar spre dualitatea bine-rău; dacă sînt trecute în umbră personajele eroice, excepționale, pentru ca locul principal să fie lăsat doar unor personaje producătoare de virtuți, interesante sub raport moral dar mediocre în alte privințe; dacă doar asemenea considerente sînt luate în seamă, atunci, este cazul să ne întrebăm: nu se micșorează calitatea estetică a teatrului? nu i se răpește acestuia din autonomia la care are totuși dreptul? Nu i se pun piedici în calea căutărilor și aspirațiilor lui creatoare?

În comediile sale, Moratín a vrut să facă dovada că între cele două puncte de vedere, al tradiției clasice și al emancipării de aceasta, pot exista elemente de apropiere. Indiferent cîtă noutate ar fi chemată să intre în joc, tradiția spaniolă trebuie să rămînă în picioare. La Paris, Moratín îl cunoscuse pe Goldoni; s-a și împrietenit cu acesta. Îi legau o gândire și o aspirație comună: unul în numele tradiției italiene, celălalt al celei spaniole. *Bătrînul și fata tînăra* (*El viego y la niña*), *Baronul* (*El barón*), *Fățarnica* (*La Mojigata*) au în ele înțelesuri ce le apropie oarecum de teza rousseauistă: este nevoie de reforme educative, în măsură să readucă pe linie de plutire caractere pervertite de către diferite instituții și convenții ale societății.

Cea mai demonstrativă piesă, în ce privește concepția dramatică a scriitorului este *Da-ul fetelor* (*El si de las niñas*, 1803). Două generații, aici, sînt în conflict. El, tînărul, vine dintr-o cazarmă; ea, tînăra, a fost ținută pînă acum într-o mănăstire. În calea planurilor lor de viață, un unchi și o mamă, cu ideile și prejudecățile lor, le pun piedici. Conflictul este acerb; dar nu și insolubil. Pînă la urmă, totul va intra într-o ordine utilă și acceptabilă pentru fiecare. Tinerii își vor obține emanciparea ce li se cuvenea, fără ca afecțiunea

și respectul lor față de înaintași să înceteze ori să sufere, și fără ca prin aceasta să se fi nesocotit ceva din drepturile și regulile societății.

Așa cum spiritul lui Molière a rămas în funcțiune, indiferent la câte probe de foc l-ar fi supus, succesiv și gândirea iluministă, și revoluția romantică, și diferitele școli realiste ce le-au urmat; așa cum teatrul romantic italian nu s-a despărțit nici o clipă de amintirea goldoniană; tot așa, și în teatrul romantic spaniol, în perioada lui de constituire ca și mai târziu în faza sa constituită, spiritul lui Moratin va fi mereu un spirit tutelar.

4. DIN FRESCA ROMANTICILOR

Seria romanticilor spanioli — potrivit opiniei majoritare a comentatorilor — se deschide cu Francisco Martínez de la Rosa* (1787—1862). A fost o figură importantă în epocă, și ca om de stat, și ca literator. Viața lui publică este plină de agitație și de evenimente. Amintim — în fugă — dintre acestea: organizator în mișcarea de rezistență națională împotriva invaziei napoleoniene; misiune patriotică în Anglia; deputat, cu dispensă de vîrstă, în Cortes-urile constituante; exilat în Africa, pentru ideile lui liberale, de către Ferdinand al VII-lea; emigrant în Anglia, după reinstaurarea absolutismului regal în patria natală; reședință la Paris și acțiune patriotică purtată de aici, timp de mai mulți ani în șir; ministru în mai multe cabinete; ministru de externe; la cererea expresă a reginei-regente Maria-Cristina și prim-ministru, cu sarcina de a da țării o nouă constituție; atacat de unele fracțiuni ale opiniei publice, pe motiv că ar fi lăsat ori ar lăsa prea multe puteri în mîna regalității; ambasador în mari capitale europene (Paris, Roma ș.a.). Paralel cu aceste activități, fără întreruperi vizibile, și o carieră

* Om de stat; literator; profesor de filozofie. În afara operei literare propriu-zise — poet, romancier, dramaturg — a dat la iveală și opere de cercetare și erudiție. Principalele sînt: *Spiritul secolului* (*El Espíritu de siglo*, 10 vol., 1835—51); *Schiță istorică despre politica Spaniei din vremea regilor catolici pînă în zilele noastre* (*Bosquejo histórico de la España desde los tiempos de los reyes católicos hasta nuestros días*, 2 vol., 1857).

de scriitor. Și anume : o carieră literară fără relieful ieșite din comun, dar bogată, activă, multilaterală, în acord cu stările de spirit și cu așteptările comunității naționale, cu linie elegantă și disciplină estetică, urmînd și dispoziții spontane ale talentului său nativ, nu mai puțin însă și reflecții configurate mai îndelung în conștiința lui militantă de intelectual și patriot.

Opera dramatică a lui Martínez de la Rosa poartă pe ea, în totul, pecetea acestei vieți intense și zbuciumate.

Văduva lui Padilla (*La viuda de Padilla*), scrisă și reprezentată în 1812, reflectă îngîndurarea scriitorului, într-un Cadix asediat de invadatori. Acțiunea se petrece în secolul al XVI-lea. Eroina, Maria de Pacheco, este văduva bravului Padilla, conducător în răscoala „comuneros”-ilor (cauza acestora : obținerea de libertăți municipale), martirizat pentru convingerile sale. Este mai mult o declamație patriotică, decît propriu-zis o desfășurare dramatică ; dar o declamație vibrantă, cu priză morală în cugetele spectatorilor prin transparențele ei de actualitate. Sub aer de comedie, *La ce-i bună o slujbă*. (*Lo que pueda un empleo*) adăpostește în ea o avertizare-rechizitoriu împotriva ipocriziei politice și ipocriților politici.

Cea mai aplaudată dintre comediile sale, *Fata acasă, mama la bal* (*La Nina en casa y la madre en la máscara*, 1821) a fost scrisă într-o perioadă cînd scriitorul își făcea un exil la Paris. Aluzia politică lipsește ; în schimb, se conturează una socială, cu o notă moralizantă în care elemente de dramă burgheză din echipamentul european se împletesc cu altele descinzînd din școala lui Moratin.

În tabloul general al acestei dramaturgii, tragedia *Oedip* (*Edipo*, 1829) ocupă un loc singular. Oricum, intenția predominantă este una filozofică, meditativă. Contează, mai întîi, sentimentul de venerație pe care Martínez de la Rosa, ca om de cultură, îl resimte față de tragedia clasică. Această tragedie reprezintă o valoare permanentă a umanității ; pe deasupra oricîtor curente și școli, apărute pînă în prezent sau putînd să apară de acum înainte, ideea tragediei antice trebuie să rămînă mai departe, neștirbită, în preocupările minții omenesti. Și încă o trăsătură, la fel de prezentă în cugetul scriitorului : înălțarea de spirit a lui Oedip, trebuind să înfrunte cu aceasta lovituri nedrepte ale soartei, poate fi model

și reazem moral pentru o atitudine similară, din partea patrioților spanioli și a poporului spaniol în genere, în confruntarea lor cu probleme și datorii ale ceasului de față.

Într-un mod vizibil, implicarea romantică a scriitorului ni se revelează în două piese cu subiect istoric, scrise în proză. Într-una, *Aben-Humeya*, acțiunea reconstituie un episod din revolta maurilor sub domnia lui Filip al II-lea. Celelalte, *Conjurația din Veneția* (*La conjuración de Venecia*, 1834), îi sînt atribuite, în ce privește victoria dramei romantice în Spania, semnificații ca acelea marcate de *Hernani* în Franța. În centrul subiectului se află conspirația din 1310 împotriva dogelui venețian. Lupta pentru libertate, aici, este înecată în vărsări de sînge, în acte de nebunie. Parcă, o presimțire, a ceea ce avea să se reediteze mai tîrziu și în Spania, în vremea războaielor carliste; este posibil ca autorul să fi avut în cugetul său acest sentiment, scriindu-și piesa. Nota generală este una de tristețe lugubră, apăsătoare. Imaginile ce ne înconjoară cu insistența lor au în ele ceva fioros: temnițe, subterane, ascunzători, locuri de tortură, cripte, morminte. Luptele ce se dau sînt acerbe; pasionalitatea politică, parcă, își dă mîna și cu o altă pasionalitate, aceea a sălbăticiiei umane dezlanțuite. Candoarea ideală a iubirii, nici aceasta, nu este cruțată de convulsiunile și exacerbarile înclăștării politice. Fatalitatea, neîncetat, își spune cuvîntul. Întocmai ca în poemele lui Byron, rămînem cu impresia că peste tot, și ca formă îndepărtată, și ca atingeri imediate, plutește fatidic un duh universal al morții.

Într-un eseu, *Note despre drama istorică* (*Apuntes sobre el drama histórico*), publicat cam la mijlocul carierei sale dramatice, Martínez de la Rosa consemnează cîteva păreri de teoretician. Se declară fațîș de partea școlii franceze. Pare oarecum nedrept cu teatrul spaniol din „secolul de aur“, căruia îi recunoaște „talent“, nu însă și „înțelepciune“. Nu respinge în mod categoric ideea unităților de timp, loc și acțiune; afirmă, însă, că aceste reguli nu trebuie să împiedice „interesul viu“, adică mișcarea și adevărul de viață, în afara cărora construcția dramatică și-ar pierde rațiunea de a fi. Este total de acord cu teza d-nei de Staël, potrivit căreia literatura, mai presus de orice, este și trebuie să fie un reflex al societății. Valoarea acestor însemnări este relativă. Rămîn în umbra altor manifeste și programe romantice, în sfera

europăană a vremii. Denotă, totuși, o prezență ; o frământare ; o mobilizare spirituală ; suflul lor romantic se anunță din plin.

De numele lui Angel de Saavedra Ramirez de Baquedano, duce de Rivas* (1791—1865) se leagă unul din cele mai aprinse momente ale teatrului romantic spaniol. Este vorba de piesa *Don Alvaro și forța destinului* (*Don Alvaro o la fuerza del destino*), scrisă în perioada unui exil la Paris și reprezentată pentru întâia oară la Madrid în 1835.

Întreaga acțiune este pusă sub semnul unei fatalități tragice, egal de neîndurătoare cu toți și pînă la capăt. Nu-și alege victimele. Asupra uneia din acestea, eroul piesei, revărsarea acestei fatalități pare și mai încrîncenată. Cine este acesta ? Don Alvaro, un încas, este un tînăr înzestrat : generos, linie de noblete în totul, capabil de iubire, gata oricînd să treacă la acte de curaj, dispus cu hotărîre și sinceritate să se devoteze unei cauze. Asupra lui, însă, apasă și un destin tragic, cu fatalități neîndurătoare. În Spania, unde se afla pentru a obține scoaterea din temnița a părinților săi, se îndrăgostește de Leonor, fiica unui aristocrat andaluz. Acest fapt, departe de a da semnalul unei fericiri legitime, dimpotrivă, va atrage după sine o cascadă întreagă de evenimente funeste. Nu este cazul, aici, să înșirăm punct cu punct cele întîmplate ; și, cu atît mai mult, să intrăm în descrierea chinurilor, a remuşcărilor, a perplexităților ce le însoțeau. Iată, dar, pe scurt, ce a urinat. Într-un accident fatal, Don Alvaro ucide pe tatăl Leonorei. Se înrolează în armată, cu gîndul de a-și găsi aici un sfîrșit ispășitor. Soarta, însă, continuă să i se opună. Ucide în duel pe unul din frații Leonorei. Această, în disperare, caută refugiu într-o mănăstire. Aici, cade răpusă de fratele său mai mic ; acesta, crezînd-o căsătorită cu Don

* Poet și om de stat. A început să se manifeste ca scriitor prin traduceri din clasiți. Literatura l-a sprijinit moralmente în activitatea lui politică, de caracter puternic liberal. În timpul domniei lui Ferdinand al VII-lea era un proscris condamnat la moarte. Exilul în Anglia a făcut ca fibra sa romantică să țîșnească într-un chip aparte. În acest sens, poemele *Exilatul* (*El desterrado*) și *Visul unui proscris* (*El sueño del proscrito*) sînt dovadă elocventă. Era cucerit — spiritualmente — de scrierile lui Byron, Chateaubriand și Walter Scott. A fost silit să-și petreacă o bună parte din viață în refugiu și exiluri, în lipsuri materiale, dar totdeauna întîmpinîndu-le cu acte de abnegație și curaj moral.

Alvaro, incașul, înțelesese ca prin actul său neiertător să apere și să răzbune onoarea familiei ultragiată. Abia acum, lanțul fatalităților este pe punctul de a se încheia. Don Alvaro, sfîșiat de cele întîmplate, își pune capăt zilelor. Aruncîndu-se în prăpastie, strigătul lui este acesta : „Infern, deschide-ți gura și înghite-mă !”

În teatrul romantic spaniol, piesa reprezintă un punct nodal. Și acesteia, îi sînt atribuite semnificații și proporții de felul celor dezbatute în faimoasa „bataille d'Hernani”. Comentariile, pînă în zilele noastre, continuă să fie vii, ascuțite, contradictorii. Se recunoaște, unanim, că piesa are strălucire. I se contestă, însă, adevărul psihologic. Romanticismul ei — se spune — provine mai mult din apăsări pe cunoscute pedale melodramatice decît din situarea lucrurilor în unghiul unei noi concepții de artă. Poetul împrumută cadrul istoric al Sevillei pentru o acțiune forțată, neverosimilă. Cu greu i-am putea găsi acestei acțiuni vreo logică. Autorul, parcă în mod obstinant, refuză să aducă lucrurile și pe fagașuri mai obișnuite ale vieții, să accepte măcar unele convenții minimale ale realității. Imaginația scriitorului trece dincolo de limitele ori libertățile îngăduite ficțiunii artistice ; se pierde în viziuni sîngeroase, în obsesii erotice, în vertigii de cuvinte aduse la suprafață și înlănțuite ca sub stare de febră. Spectatorii sînt puși în situația de a se întreba : ne aflăm oare în fața unei opere de artă, cu dreptul acesteia de a transcende în domenii ale închipuirii, ori avem înaintea noastră rodul unei exaltări ori al unor rătăcirii ale spiritului greu de explicat prin judecățile noastre obișnuite ?

În alte piese ale aceluiași autor — *Ducele de Acvitania* (*El Duque de Aquitania*), *Lanuza*, *Arias Gonzalo*, *Atita prețuiești, cîtă avere ai* (*Tanto vales cuanta tienes*), *Dezamăgire în vis* (*El desengaño en un sueño*) ș.a. — situațiile decurg în mod mai obișnuit, totul pare explicabil. Sînt folosite elemente de legendă populară și de istorie națională ; *romanceros*-ul și teatrul „secolului de aur” continuă să-și trimită mesajele lor ; ideea de libertate subzistă permanent, confundîndu-se parcă în substanța și vibrația lucrurilor ; sentimentul patriotic, nu mai puțin, mărturisit ca și nemărturisit, stăruiește în toate actele ca o permanență și ca un factor de unificare. Sensul romantic, astfel, nu exclude tradiția

clasică ; vrea mai degrabă să illustreze consonanțe și continuități cu aceasta.

Revenim la *Don Alvaro*. Ar fi nedrept, poate, să punem exaltările de aici pe seama unei patologii sau alta. Altceva, mai degrabă, putem avea în vedere. Cucerit de teoria romantică, și mai ales de înțelesurile atribuite de către această teorie ideii de libertate, este posibil să fi încercat un risc creator, să sondeze într-un teritoriu mai puțin explorat pînă atunci, să-și acorde artistic beția unei revărsări din matcă. În orice caz, acestei stări de agitație, teatrul romantic spaniol îi datorează unul din momentele lui memorabile.

Antonio Garcia Gutiérrez* (1813—1884) se numără printre cei mai prolifici dramaturgi din epocă. Este încă un credincios al vechilor genuri: comedie de capă și spadă, dramă istorică, melodramă, comedie de moravuri, „zarzuelas“-uri (librete de operetă). Dintre străini, s-a apropiat, lăsîndu-se și influențat în preluările lui romantice, de Al. Dumas și Scribe.

Viziunea sa asupra problemelor contemporane de viață politică și socială poate părea naivă, convențională, tributară unor locuri comune. Intenția, însă, îi este sinceră, în genere și curajoasă. *Juan Lorenzo* — piesă considerată printre operele de seamă ale teatrului spaniol — are și caracter de dezbatere, dar ceea ce face să predomine în ea este o notă de protest politic unită cu una de rechizitoriu moral. Ne sînt puse în față două atitudini: una a conducătorului investit cu titluri și onoruri dar dispus să devină trădător, cealaltă a unei fiice modeste din popor, înțelegînd să-și îndeplinească neabătut datoria filială, fie și renunțînd la dragoste și la planurile ei de viață, la aspirația ei spre puțină fericire ca fată tînără.

Dar cea mai întinsă popularitate, totodată și cea mai pronunțată implicare a scriitorului în partitura romantică, se leagă de *Trubadurul* (*El Trovador*, 1836), piesă din care peste cîtăva vreme avea să se inspire Verdi pentru libretul operei sale cu același nume.

* Personalitate complexă: poet, dramaturg, preocupări științifice de medicină și arheologie. Multe din piesele sale nu s-au impus pe scenă în mod deosebit. Sînt totuși interesante, ca document în ce privește orientarea romantică în mentalitatea vremii.

Anecdota are în ea coloriturile romantice de rigoare. Situînd-o în ambianța de legendă poetică, scriitorul imprima acestor colorituri o vivacitate în plus. Mișcarea personajelor, ca și varietatea acestora — cîntăreți, gitane, aristocrați, magistrați, soldați ș.a. — dau o impresie de amploare exterioară, de fast spectacular, de suflu romantic. Acestea, însă, nu rămîn singurele; li se adaugă și un înțeles mai profund, cu semnificații psihologice și morale. Gitana dezvăluie contelui că trubadurul stigmatizat și supus la chinuri de către practica judiciară în ființa îi este frate. O seamă de avertizări, astfel, reies din cele petrecute. Mulți — din noi, aceștia care ne vedem tot timpul — ne sîntem sau ne putem fi frați; din păcate, nu știm aceasta îndeajuns și adesea nici nu ne străduim s-o știm. Sîntem stăpîniți de prejudecăți sociale; ne lăsam purtați cu nechibzuință ori cu ușurință în penibile lupte fratricide; pierdem din vedere, nu arareori, că de fapt în vinele multora dintre noi curge un sînge comun. Da! pînă în cele din urmă, adevărul iese la iveală. De atîtea ori, însă, s-ar putea ca acest fapt să vină prea tîrziu; adică, atunci cînd o catastrofă s-a și petrecut și altele, următoare, nu ar mai putea să fie evitate. Sînt preocupări, acestea, de care clasele de mijloc, în societatea spaniolă a vremii, nu erau străine. Transpunîndu-le pe partituri romantice, poetul nu a făcut numai un act de artist; dădea curs și unei gîndiri politice, unui simțămînt social.

Juan Eugenio Hartzenbusch* (1806—1880) este titularul unei duble reputații: erudit și dramaturg.

Era un adînc cunoscător al teatrului clasic spaniol. În *Biblioteca des Autores españoles*, a editat părți întinse din operele lui Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón ș.a. Pînă la Hartzenbusch — acest german de origine dar spiritualmente împămîntenit pînă la identificare în istoria și

* Era fiul unui ebenist german, originar din Colonia, stabilit încă din tinerețe în capitala Spaniei. Un timp, viitorul scriitor a lucrat în aceeași meserie cu tatăl său, intenționînd să-i și succeadă în toată puterea cuvîntului. În același timp, făcea studii serioase și dădea curs încercărilor lui poetice. Războiul civil i-a distrus atelierul. Un timp, după aceasta, și-a cîștigat existența ca stenograf. Succesul obținut cu *Amanții din Teruel* l-a fixat în cariera de dramaturg. S-a bucurat de recunoașteri depline din partea poporului spaniol: în 1846, membru al Academiei spaniole; în 1862, director al Bibliotecii Naționale din Madrid.

cultura Spaniei, editarea textelor clasice plutea într-o anume empirie. Puțini reflectaseră mai cu pătrundere, într-un chip mai filologic, oarecum și mai filozofic, asupra faptului că este și o datorie națională, și una universală, ca aceste reeditări să fie făcute cu studiu, cu ordine metodică, cu simț de răspundere în fața culturii. Sub acest raport, Hartzenbusch dădea și semnale, și exemplu, de cum trebuia să se procedeze. Istoria literară spaniolă în general, și ceea teatrală în special, îi datorează mult. Ne putem întreba : între aplecarea savantă a scriitorului, și vocația sa de dramaturg, care îi era mai aproape ? Presupunem că aceste abilitări îi erau valori complementare. Dovadă, de altminteri, însăși ideea conducătoare în întreaga activitate a cărturarului-scriitor. Îi putem rezuma, contextual, gândirea : nimic, în spiritul acestor texte clasice nu s-a învechit ; publicul contemporan trebuie adus în situația de a înțelege că rolul social și moral pe care teatrul clasic spaniol îl are încă de îndeplinit este mare ; imaginea felului cum acest teatru a fost receptat în vremea lui, ca și după aceea, nu trebuie să se piardă ; respectul datorat teatrului vechi nu răpește nimic din drepturile și libertatea de afirmare a celui nou, nu-i tulbură și nu-i poate tulbura cu ceva inițiativele și evoluția lui necesară ; între substanțele celor două teatre — cel puțin în cazul spiritualității hispanice — există și principii de continuitate, și posibilități de contopire organică.

Subiectele dramelor scrise de Hartzenbusch sînt luate din trecutul istoric spaniol. Atmosfera în care faptele sînt puse să se petreacă exprimă și propagă colorit hispanic, mîndrie istorică, fast medieval sau renescentist, sentiment patetic al onoarei și al demnității naționale, o plutire tăcută în care se întretaie învăluitor umbre mari și spirite tutelare, în plus și un pitoresc intens, general, cuprinzînd în el totul, de la arhitectura clădirilor și grădinilor pînă la stilul mobilelor, al obiectelor, al costumelor de epocă.

Cîteva sublinieri, acum, în opera dramatică a scriitorului. Conflictul pasional din *Doña Cenci* pune în cauză stări sfîșietoare de gelozie între două surori vitrege. Dincolo de acest conflict — care de fapt este un reflex particular într-o stare de lucruri de înțeles general — se află cu masivitatea lui un teribil proces politic și spiritual al țării. Eroina, victimă a Inchiziției, este împinsă a-și străpunge inima cu un

pumnal. Reiese limpede ce se află în obiectivul scriitorului. Prin decretul de la Valencia, în 1812, Ferdinand al VII-lea suprimase Constituția și declarase război pe față partidei constituționaliste. Pentru a-și întări această poziție absolutistă, acest monarh restabilise proprietatea ecleziastică, autorizase reîntoarcerea în țară a iezuiților și, mai ales, reinstituise puterea Inchiziției, care în situațiile dictate de politica monarhică în epocă avea atribute și însărcinări de poliție secretă.

Despre eroina din *Mama lui Pelayo* (*La Madre de Pelayo*, 1846) s-a spus că ar fi o Meropă hispanizată. Intriga este plină de complicații; pare, de aceea, și atât de stufoasă. În speță: asasinate; ucigași rămași neidentificați; interogări judiciare; condamnări la moarte; revelații senzaționale; asalturi spaniole în palatul regelui maur; scene patetice între mama-regină și fiul crezut mort; zadarnice încercări ale acestuia de a-i salva viața; ș.a. În totul, pulsează pasiunea onoarei și a datoriei naționale. Cuvintele din urmă ale reginei-martire cuprind în ele esența operei. Rănită de moarte, adresându-se către fiul său, îi strigă: „Întoarce-te la ai tăi! Te-am salvat, eu, pentru ca tu să poți salva Spania.”

Ceea ce l-a determinat pe Hartzenbusch să îmbrățișeze în mod constant și o carieră de dramaturg a fost succesul obținut în 1837 cu *Amanții din Teruel* (*Los amantes de Teruel*), de fapt una din primele lui încercări în materie. Este reluat într-o versiune nouă un mit celebru, asupra căruia se aplecaseră cu interes Tirso de Molina și Montalván. Legenda cuprinde în ea o sfîșietoare poveste de dragoste. Don Juan de Marcilla și Isabel de Segura se iubesc. Părinții fetei se opun căsătoriei, pe motiv că tînărul este sărac. Tînărul pleacă în lume pentru a-și face o situație. Se înrolează într-o armată. În luptă, cade prizonier. Ajunge în Siria; aici, după ieșirea din captivitate, izbuteste să agonisească avere. Nu are dorință mai mare decît aceea de a se reîntoarce la Teruel și a-și regăsi iubita. Pe drumul de revenire în țară, este atacat de pirați. Alte peripeții, de asemenea, îi întîrzie sosirea. Ajuns la Teruel, află că între timp Isabel se căsătorise. Fusese victima Zulimei, o femeie de harem; aceasta, din răzbunare pentru că Don Juan îi respinsese insistențele, izbutise s-o convingă că iubitul ei îi este necredincios. Tînărul, de durere,

moare. Isabel îi urmează. Zulima va sfîrși și ea, ca sub o justiție imanentă, ucisă de un emisar venit din Granada.

Episoadele acțiunii sînt conduse cu trăsături sigure; au măreție, voință, capacitate vibrantă. Sentimentele, în cuprinsul acestor episoade, nu sînt numai stări afective; au în ele și un fond moral, denotînd devotament, putere de sacrificiu, aspirație spre înălțimi ale simțirii și ale modului de viață. O demonstrație, desigur, cu exacerbări romantice în ea; dar, în datele ei de bază, nu lipsită de implicații și adevăruri general-umane.

Carierea lui Mariano José de Larra* (1809—1837) a fost scurtă. Scriitorul nu împlinise încă vîrsta de 28 de ani cînd, pradă unei insistente melancolii personale, ca și unei decepții amoroase, și-a pus capăt vieții. La Madrid, faptul a produs impresie profundă. O suită de pamflete scrise în formă epistolară (*Limbutul — El pobrecito hablador*, 1832) precum și articolele satirice publicate sub pseudonimul *Figaro* în *Revista espanola* și *El Mundo* îi cîștigaseră o bună și mai ales promițătoare reputație de polemist.

Ca dramaturg, a început prin unele adaptări din Scribe și Delavigne pentru scenele de teatru locale și pentru publicul spaniol. Cîteva încercări în direcție comică au rămas simple încercări. În schimb, *Macias*, piesă istorică scrisă în versuri, l-a impus. Titlul piesei este dat de numele personajului principal, vestitul poet castilian din secolul al XV-lea, originar din Galicea, supranumit de contemporani și *Indrăgostitul* (*El enamorado*). Acțiunea, în genere, păstrează linia faptelor cunoscute din documente și din legendă. *Macias* se află în serviciul lui Don Enrique de Villena, marele maestru al ordinului de Calatrava. Este îndrăgostit de Elvira, fiica lui Nuño Hernandez, nobil din suita seniorului. Acesteia, însă, i s-a impus căsătoria cu Fernan Perez, un hidalgo din Porcuna. Muncit de gelozie, acesta obține ca *Macias* să fie întemnițat. Fie și în fiare, păzit cu asprime de temniceri, poetul continuă să trimită versuri femeii adorate. Elvira, trecînd peste reguli, învingînd piedici, vine să-l vadă în închisoare. În

* Poet, autor dramatic, prozator, pamfletar. Datorează Franței studiile lui de bază. Pînă a-și iscăli scrierile dramatice cu numele propriu, a folosit o anagramă: Ramon Arriala. Ultimele sale scrieri, cu fond autobiografic în ele, denotă o stăruitoare și profundă stare de melancolie. Erau un preludiv: poetul și-a pus singur capăt zilelor.

momentul cînd sub puterea emoției Macias se precipita spre brațele iubitei, Perez, care din umbră pîndise totul, îl doboară cu o lovitură de pumnal. Aproape în aceeași clipă, într-un gest suprem, cu pumnalul smuls din pieptul celui căzut, Elvira își străpunge inima. Era o cale disperată, dar singura, prin care putea să se salveze de neînțelegerea, de opacitatea, de micimea unor oameni, străini parcă cu obstinație de sentimentele și drepturile ei ca om. Se salva, totodată, dintr-o căsătorie ce-i inspira oroare. Pînă la această piesă, spectatorii spanioli nu mai avuseseră prilejul să asiste la sinuciderea pe scenă a unui personaj feminin. Era o inovație născută din libertăți romantice și altoită pe un fond tradițional autohton.

Antonio Gil y Zarate (1793—1860), paralel cu alte activități — studii de fizică și matematică, ofițer în miliția națională, diferite atribuții în administrația interioară a țării, istoric literar, militant politic (în cîteva rînduri și urmărit pentru ideile sale politice) — a desfășurat și o activitate scriitoricească de dramaturg. În această calitate din urmă, locul său în galeria romantică a vremii îi este asigurat, cu deosebire, prin două drame istorice: *Rosmunda* și *Carol al II-lea sub farmece* (*Carlos II el hechizado*).

Rosmunda cuprinde povestea Eléonorei de Guyana și a nefericitei metrese a regelui Henric al II-lea al Angliei, pe care regina geloasă a vrut s-o otrăvească. Acțiunea este împînzită cu scene tari, fiecare din acestea constituind aproape o lovitură de teatru. Regele, sfidînd prudențe și reguli de protocol, vine la întîlnire în casa iubitei. Regina meditează în ce fel să se răzbune. După executarea otrăvirii, așază cadavrul victimei, avînd pe cap coroană, pe tronul regal. Regele, adus cu perfidie și cruzime în fața acestui spectacol, este zguduit de durere și remușcare. Rosmunda, însă, nu este moartă; curteanul însărcinat cu această sinistrală acțiune nu-i administrase otravă ci doar un narcotic. Regele, pe loc, ia hotărîrea s-o repudieze pe Eléonore. Oferă Rosmundei, o dată cu mîna sa, și coroana de regină. Aceasta, însă, refuză. Eléonore, de astă dată recunoscătoare, înțelegînd să răsplătească sacrificiul Rosmundei, va mijloci căsătoria acesteia cu tînarul care o iubește.

În cealaltă dramă, *Carol al II-lea sub farmece*, aplecarea spre melodramă este și mai pronunțată. Regele are conștiința

încărcată ; cîndva, lăsașe în părăsire și pe femeia sedusă, și pe copilul născut din această legătură. Se confesează lui „fray“ Froïlan Diaz, duhovnicul său. Acesta cunoștea chestiunea mai bine decît oricare altul, întrucît era implicat direct în dispariția celor două victime. Copilul, totuși, rămăsese în viață ; este Inès, ajunsă acum la vîrsta mărișului, urmînd chiar să se căsătorească din dragoste cu pajul favorit al regelui. Dar „fray“ Froïlan are interes ca Inès să dispară ; singură martoră a celor petrecute, putea să recunoască în el pe asasinul mamei sale. Aruncă asupra fetei acuzarea că ar fi vrut să facă farmece regelui, fapt pedepsit grav de tribunalele bisericii. La procesul instituit de Inchiziție, regele nu are curajul de-a înfrunta voința acesteia, venind astfel în apărarea fetei. Este pronuțată condamnarea la moarte. În vreme ce victima urca spre supliciu, în veșmînt de *san-benite*, regele a putut să zărească pe un deget al ei inelul pe care pe vremuri îl dăruise mamei sale. Are revelația salvatoare ; cea care urca spre supliciu era fiica lui. Logodnicul lui Inès înfige un pumnal de răzbunare în inima călugărului trădător și criminal.

La funeraliile poetului Larra — al cărui sfîrșit atît de prematur și atît de tragic îndurerase întreg Madridul — un tînar de douăzeci de ani, desprinzîndu-se din mulțime și venind în marginea mormîntului deschis, a rostit o cuvîntare memorabilă, prin care s-a făcut dintr-o dată cunoscut. Acest tînar părăsise de curînd, la Toledo, o carieră judiciară pentru care dealtminteri nu-și simțea nici un fel de atracție. La Madrid, avea să se dedice, mai întîi jurnalismului, și apoi pentru toată viața literaturii. A scris mult : poezie și teatru. Dese călătorii în Europă ; o mare călătorie și în Mexic, unde a fost întîmpinat aproape în triumf. Membru, încă în anii de tinerețe, al Academiei Spaniole. Răsplătit și onorat de Cortes-uri prin acordarea unei pensii naționale. Aplaudat și sărbătorit, în chip unanim. La Granada, în 1899, în palatul lui Carol-Quintul, în cadrul unei mari solemnități, i-a fost pusă pe cap coroana de aur rezervată celor inițiați. Popularitatea de care s-a bucurat în țara sa poate fi asemănată în unele privințe cu cea cunoscută în Franța de Victor Hugo.

Tînărul de la groapa lui Larra, bardul de mai tîrziu, este José Zorilla Y Moral* (1817—1893), principala figură a romantismului spaniol. Și în creația dramatică a acestuia, întocmai ca la majoritatea coreligionarilor săi contemporani, predomină fresca națională, învăluită în cazul de față într-un pătrunzător *halo* de poezie lirică și avînt românesc. Este limpede că Zorilla aspira să fie în epocă modernă un poet reprezentativ al patriei sale, așa cum în vremea lor fuseseră Lope de Vega și Calderón. Nimic mai firesc, deci, decît ca pentru subiectele sale să se adreseze în primul rînd cronicii spaniole. Găsea în aceasta, deopotrivă, și justificări de doctrină sau program, și corespondențe sufletești, și încadrare în climatul romantic, climat căruia i se simțea cu desăvîrșire devotat.

Să trecem în revistă, sumar, cîteva puncte nodale din creația acestui dramaturg.

Pantofarul și regele (*El zapatero y el rey*, 1840—41) cuprinde desfășurări largi, de alură calderoniană. Prima parte — opera este de fapt o bilogie — este încărcată de episoade senzaționale: travestiri, intrigi, comploturi, trădări, recunoașteri. Don Pedro, regele, vine noaptea, travestit în soldat, în casa pantofarului Diego Perez. Acesta, sub un pretext banal, dar în realitate pentru că era la curent cu mișcarea complotiștilor, este asasinat în plină stradă. Regele descoperă locul de adunare al acestora: casa bancherului evreu Samuel Lévy. Sub o altă travestire, regele află detalii despre complot, chiar din gura conjuraților. Doña Aldonza, metresa regelui, este implicată și ea în conspirație. Lui Blas Perez, fiul cismarului asasinat, i se dă autorizarea să răzbune moartea tatălui său. Regele, pentru moment, îi are în mîna pe conspiratori.

Partea a doua, pe lîngă episoade la fel de sumbre, cuprinde și unele transpuneri mai senine, cu înțelesuri de ordin etic și sentimental. Înș, de care este îndrăgostit Blas Perez, este fiica unuia dintre conjurați. Acesta, însă, a jurat: indiferent cîtă durere ar urma să resimtă, își va ucide iubita, dacă viața regelui nu va fi cruțată. Din nefericire, așa se va și întîmpla.

* Activitatea sa ca dramaturg este strîns legată de aceea ca poet. A transpus în teatru idei și sentimente cuprinse în colecțiile *Cîntecele trubadurului* (*Cantos del Trovador*, 1841) și *Flori pierdute* (*Flores perdidas*, 1843), momente de culminație ale vocației lui poetice.

Regele este ucis ; Don Enrique, infantele, a făcut aceasta cu propriile sale mâini. Blas, astfel, va trebui să sune din cornul său de vânătoare. Era semnalul tragic, convenit, ce hotăra soarta bieteii Inés. Adresându-se infantelui, îi strigă : „Guvernează ! și să știi că am ucis ființa iubită, pentru a-mi împlini o datorie, de la care nu mă puteam abate, față de regele meu !”

Trădător, nespovedit și martir (Traidor, inconfeso y mártir) : acest titlu sugerează, din capul locului, ambianța istorică, tensiune politică și morală, confruntare cu destinul. Drama reia un eveniment din secolul al XV-lea, intrat cu largă rezonanță în legenda iberică. În bătălia de la Alcazarquivir, regele Sebastian al Portugaliei a fost dat dispărut. Prilej, astfel, pentru diferiți intruși să revendice această identitate, implicit urcarea pe tron. A urmat un faimos proces, în cursul căruia un plăcintar ce venea din Madrigal și declara că este una și aceeași persoană cu regele dispărut, a fost condamnat pentru impostură. După executarea lui, însă, s-a făcut lumină : nu fusese un impostor, ci cu adevărat regele legitim.

Pumnul gotului (El puñal del goto, 1842) și Febra (La calentura, 1847), deși la distanță de cinci ani una de cealaltă, tratează aceeași temă : amorurile lui Rodrig, ultimul rege al goților. Adevărul istoric, aici, rămîne cu totul la suprafață. Construcția fantastică îi ia cu mult înainte. Critica s-a întrebat : nu cumva, în aceste opere de stil cu t, s-a făcut abuz de *romancero* ? Și încă o întrebare : oare Zorilla nu s-a depărtat prea mult de spiritul tradițional al comediei spaniole, pentru ca în schimb să alunece în unele clișee, manierisme și confuzii romantice ?

Ajungem la *Don Juan Tenorio* (1844), cea mai populară dintre operele lui Zorilla, piesă intrată, nu numai în repertoriile permanente ale teatrelor, dar și în tradiția unor serbări publice și ritualuri naționale.

Piesa este departe de a reprezenta o construcție solidă, unitară, cu viziune psihologică sigură, la adăpost de exagerări ori modificări inoportune. A fost scrisă, pe cînd autorul ei avea abia vîrsta de douăzeci și șapte de ani. Pe de o parte, influența lui Tirso de Molina este evidentă ; indiferent cîte schimbări ar fi vrut să-i aducă, imaginea din vechea și clasică *El Burlador de Sevilla* rămîne în picioare. Pe de

altă parte, emancipări de inspirație romantică își făceau și ele drum, izbutind să pună stăpânire pe o bună parte din cugetul scriitorului.

Versiunea lui Zorilla a dat naștere la discuții ; rămîne de văzut dacă seria lor nu continuă încă. Ce rost poate avea a modifica o capodoperă ? Autorul, oare, și-a dat seama de cîte riscuri își asumă încercînd o asemenea *refundacion* ? S-a izbutit și altceva decît încă o vulgarizare, și a legendei în sine, și a personajului ei principal ? Nu este păcat ca acest Don Juan, figura căruia Tirso de Molina și o întreagă ambianță a „secolului de aur” i-au asigurat un loc atît de caracteristic în fresca tipologiei umane, să apară acum ca un fel de libertin modern, un Brummel în haină spaniolă, un om al femeilor, atît și nimic mai mult ? Așa cum reiese din piesa noului autor, s-ar părea că Don Juan a fost salvat de infern, nu atît de dragostea lui pentru Inès, cît prin intervenția iubitei. Dar, o asemenea soluție nu înseamnă și o gravă diminuare a personajului, oarecum și un semn denigrator pentru societatea corespunzătoare ? Și se afirmă mai departe : acum, în noua configurare a personajului — configurarea romantică ! — trăsăturile acestuia apar și mai contradictoriu, și mai nebulos, decît înainte ; este și mai greu, parcă, să ne pronunțăm dacă sîntem puși în fața unui personaj detestabil, funciarmente rău, sau în fața unuia în care există ori sînt posibile remisiuni morale.

De ce, totuși, pe deasupra atîtor obiecții ce i s-au adus și i s-ar putea încă aduce, piesa își păstrează în sensibilitatea spaniolă o inalterabilă prospețime ? Explicația, în mare măsură, ține de factori locali : legături sentimentale cu figura unui erou intrat adînc în legenda națională ; forme de panasă, de elocință, de izbucniri pasionale ce țin congenital de temperamentul comunității autohtone ; în plus, o versificație bogată, armonioasă, cu egale deschideri atît înspre tumulturi ale inimii, cît și înspre stări ale acesteia în zone de reculegere și visare. Și, deopotrivă, este în joc și un factor general ; în personalitatea lui Don Juan există esențe și date umane în care orice explorare conceptuală și stilistică, de la clasicism la romantism ori de la baroc la viziunea realistă, își poate găsi temeuri de gravitare și forme de expresie.

Manuel Bretón de los Herreros* (1796—1873) este un dramaturg prolific. Putem număra în bilanțul lui: 10 refaceri din autori clasici, 62 traduceri și adaptări, 103 piese originale. Și-a început cariera de dramaturg ca adept al lui Moratín; ulterior, s-a simțit puternic atras de ideile și scrierile lui Victor Hugo. Și-a încercat dispoziția creatoare, ca dramaturg, în mai multe direcții: tragedii, drame istorice, satire dramatice, comedii neoclasiche, comedii sentimentale. În majoritatea acestor direcții, nu a dat la iveală ceva care sub raport artistic să iasă din comunul epocii. În comedia sentimentală, însă, simțul său dramatic a vibrat și s-a realizat într-un chip aparte. În această privință, s-ar putea spune — bineînțeles pînă la un punct și cu corectările de rigoare — că locul său în tabloul general al teatrului romantic spaniol ar fi un corespondent al celui reprezentat de Alfred de Musset în romantismul francez.

Să sondăm, o clipă, în vastul repertoriu al acestui autor. *Mă întorc la Madrid* (*A Madrid me vuelvo*): Don Bernardo se retrage într-un oraș liniștit de provincie, cu gândul de a se simți aici mai senin, cu spiritul mai odihnit. Își făcea însă iluzii; curînd, avea să-și dea seama de aceasta. De la început, în noua sa reședință, s-a văzut prins, fără putință de ieșire, într-o întreagă năclăială de intrigi mărunte, de suficiențe și gesturi meschine, de mediocritate stăruitoare, pînă la urmă desigur și contagioasă. Și, în concluzie: va reveni la Madrid. Se mîngîie cu ideea că aici, în spațiul mai mare al capitalei, va putea cel puțin să nu vadă ceea ce nu vrea să vadă, să nu audă ceea ce ar dori să nu audă. În *Părăsesc Madridul* (*Me voy de Madrid*), acțiunea se înscrie pe un portativ asemănător. Manuela, făptură ce-și atribuie geniu romantic, vrea în chip orgolios „să țină pasul cu secolul său”. Dă sentimen-

* În timpul războiului de independență, s-a angajat ca voluntar în armată. A părăsit-o în 1822. S-a orientat în literatură, ca protest împotriva insucceselor sale, în căutarea unei alte cariere. Curînd, însă, literatura avea să-l cucerească; își descoperă aici și vocație, și cîmp de afirmare. A început prin a adapta pentru gusturi locale piese de teatru din repertoriul franceze și italiene. A urmat, apoi, aplecarea spre teatrul vechi castilian, etapă hotărîtoare în fixarea talentului său original. Potrivit unor opinii, comedia sa *Marcela* — dealtminteri lipsită de valoare — ar fi dat semnalul adevăratei invazii romantice în teatrul spaniol.

telor sale proporții ditirambice ; se crede purtată de acestea pînă la cer. Jurăminte de dragoste pe care i le face un oarecare Joaquim, și acestea, îi par unice, eterne. Acestea, însă, nu-l vor împiedica pe înflăcăratul îndrăgostit să vîndă în grabă medalionul pe care Manuela i-l dăruise ca semn de pecetluire a iubirii lor ; marea îndrăgostită se vede nevoită de a și-l răscumpăra. În *Mori și vei vedea ! (Muérete, y veras !)* găsim situații și accente ce ar părea că s-au inspirat din *Catherine Howard*, melodrama lui Al. Dumas. S-a răspîndit vestea că Don Pablo, plecat să lupte în tabăra carlistă, ar fi căzut pe eîmpul de bătaie. În acest timp, la Saragossa, Jacinta, logodnica lui, fără să se lase afectată de trista veste, continuă să frecventeze baluri și petreceri. Don Pablo, totuși, era în viață ; vestea morții lui fusese o veste falsă. Reîntors, află totul. Năvălind în sala de bal — întocmai ca Edgard în *Lucia de Lamermoor* — în prezența tuturor celor de acolo, îi strigă fostei lui logodnice cîteva adevăruri privind ingratitudea și lipsa ei de inimă. Se va apropia însă de Isabel, sora mai mică a Jacintei. În tot timpul cît fusese crezut mort, Isabel îl plînsese, se rugase în biserici pentru sufletul lui, îi evocase cu pietate amintirea.

Iată și alte titluri : *Naturalul, în galop (El pelo de la dehesa)*, *Făcuți pentru a se iubi (Dios loc cria y ellos se juntan)*, *Școala mariajului (La escuela del matrimonio)*, *Sfer-tul de oră (El cuarto de hora)*. În toate aceste titluri ne întîmpină un aer comun. Presimțim, oarecum, ce ton va stăruî în acțiunile anunțate ; ce nuanțe predomină și spre ce finalitate se vor îndrepta. Spiritul de observație se împletește cu note de umor ușor malițios, dar fără vreo răutate în acestea. Autorul nu se dovedește deosebit de inventiv. Ori-căreia dintre piesele sale i s-ar putea găsi analogii cu piese din alte repertorii, vechi sau noi, locale sau străine. Deține o perspicacitate apărte în a descoperi vicii ori în a surprinde trăsături ridicole, ale indivizilor în parte, ale societății în general. Nu intenționează, însă, să-și transforme această aptitudine în acțiune critică ori voit satirică, să ajungă la avertizări și rechizitorii. Dimpotrivă ! Preferă să facă în așa fel, încît asupra lucrurilor să poată pluti o boare de pitoresc și sentimentalitate. În fond — nu afirmă aceasta în mod expres, dar ne lasă s-o înțelegem — nu tot ce ne provoacă rîsul este neapărat și ridicol. Toți, mai mult sau mai puțin,

ne avem maniile noastre ; dacă atâtea dintre aceste manii sînt detestabile, nu este mai puțin adevărat că între ele există și din acelea care ne pot inspira înțelegere și apropiere de oameni.

Marilor vicii și excese puse de drama romantică pe seama unor eroi excepționali, Zorilla — în comediile sale — le opunea păcate, defecte mărunte, apucături și unele roane burgheze în medii omenești mai obișnuite. Ce trebuie să vedem în aceasta : o abatere de la un anume panăș al doctrinei și practicii romantice, ori dimpotrivă o valență în plus, o lărgire de orizont ?

5. PE MERIDIANE PORTUGHEZE

Și în Portugalia, mișcarea romantică s-a desfășurat într-o strînsă legătură cu evenimente politico-sociale din țară.

Beneficiind de nesfîrșite conflicte de putere între tabăra moderată și cea democratică, prințul Mihail (*Miguel*), fiul-cadet al regelui Ioan al VI-lea, a luat conducerea unui partid de caracter retrograd, înverșunat împotriva constituției și în genere împotriva oricărei instituții garantatoare de drepturi. Odată cu aceasta, a instalat și așa-numitul fenomen de *miguelism*, stare de lucruri care timp de mulți ani în șir (1820—1834) a zguduit țara prin guvernare despotică, suprimări de libertăți publice, acte de teroare, proscrieri, închisori și persecuții politice. Era firesc, bineînțeles, ca această stare de lucruri să dezvolte spirit revoluționar, să mobilizeze conștiințe luptătoare. În rîndurile intelectualității naționale, acest fapt devenea cuvînt de ordine. Ideile Revoluției Franceze erau salutate cu entuziasm ; în afară de conținutul lor în sine, conta și chipul cum aceste idei puteau să deschidă ferestre înspre multe forme de gîndire și de acțiune ale liberalismului din epocă.

Capitolul emigrației, nu mai puțin, se înscrie în ecranul vremii. Miguelismul a provocat emigrări în masă. Intelectuali, artiști și oameni politici de seamă și-au căutat loc de refugiu, totodată și locuri în care să li se îngăduie a-și desfășura acțiunea lor patriotică, în țări străine. Anglia, Franța, în parte și Germania se numără printre acestea.

Începînd din 1834, după capitularea lui Dom Miguel, emigranții au putut să revină în țară. Situația, aici, nu devenise în totul limpede; în orice caz, exista posibilitatea să se treacă la confruntări de opinii și programe, să se discute mai în libertate, să se scruteze cu spirit critic atît în date concrete cît și în evoluții posibile în cuprinsul vieții naționale. Se afirmă ritos: este nevoie ca societatea portugheză să fie așezată pe baze noi; trebuie să se instituie principii sociale și forme statale care să împiedice în viitor împărțirea țării în facțiuni ca de război civil; trebuie ca în distribuirea pămînturilor să funcționeze mai multă echitate socială; se impune ca păturile de mijloc ale societății să nu mai fie strivite în capacitatea lor de muncă și de progres de către instituții retrograde și privilegii aristocratice sau clericale; este necesar ca activitatea învățămîntului să aibă în vedere interesele democratice ale societății; și, în genere, se impune ca mișcarea artistică și literară din țară să vină în sprijinul direct al acestor realități și comandamente!

Mișcarea romantică din Portugalia a făcut cauză comună cu aceste date și aspirații ale societății naționale. Semnalele și întemeierile ei doctrinare au fost date de Herculano și Garrett, tineri de mare talent, ambii reveniți din emigrație într-un moment cînd pe liniile frontului din Porto lupta împotriva miguelismului se îndrepta spre episodul ei decisiv.

Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo (1810—1877) — poet, romancier, gazetar-polemist, istoric erudit (autor al unei monumentale *Istории a Portugaliei*, în patru volume) — nu a fost propriu-zis și dramaturg. Istoria teatrului, însă, nu ar avea dreptul să-i treacă numele sub tăcere. Vederile sale ca teoretician al romantismului lusitan ilustrează întreaga literatură în materie, deci și creația dramatică. Aceste vederi, reunite sub titlul *Opúsculos*, se sprijină pe o armătură de principii, strînsă și precisă. Herculano cere literaturii să reflecteze cu atenție și cu pătrundere la ceea ce se dezbate în realitatea politică și socială din epocă. Nu neagă și nici nu minimizează însemnătatea literaturii clasice; constată, însă, că există în ea trăsături de spirit monarhic care azi pot părea retrograde, desuete. Literatura timpurilor noi trebuie să țină seama de realitățile în creștere ale vieții populare și naționale. Imitarea modelelor grec și latin și-a avut și își poate avea încă im-

portanța ei; nu înseamnă, însă, că această imitare ar trebui să se eternizeze. Prescrie literaturii naționale să se adreseze izvoarelor medievale, cu un plus de insistență și înțelegere; aceste izvoare ne dezvăluie o lume în care calitățile spiritului autohton au putut să se dezvolte spontan, în acord natural cu simțirea populară, fără dirijări din afară ale unei voințe conducătoare sau alta. Paralel cu asemenea raportări la date și valori matriceale, în aceeași măsură, literatura trebuie să privească și în sus, asociindu-și idealist orizonturi de gândire istorică și filozofică. Teoria artei ca imitație a naturii poate să spună mult; dar nu spune totul. Trebuie ca în compunerea operei de artă să intre și ceea ce se configurează în viziunea poetului; experiența, cunoașterea și aspirațiile acestuia sînt și ele realități, cuprind și ele adevăruri și postulari ale vieții.

João — Baptista da Silva Leitão Garrett
viconte D'Almeida* (1799—1854) este figura majoră a teatrului romantic portughez. A făcut studii de drept. Înclinația sa, însă, îl chema înspre teatru și poezie. Ideile sale liberale l-au adus adesea în conflict direct cu autoritatea despotică de stat. Un prim exil de mai multă vreme în Anglia i-a dat putința să se apropie esențial de scrierile lui Shakespeare, Walter Scott și Byron. Mișcarea romantică, pe atunci în plină dezvoltare, l-a cucerit din primul moment. Își descoperea afinități profunde cu natura acelei mișcări; unele din acestea își aveau puncte de plecare în amintiri din copilărie, o copilărie legănată în casa părintească de basme, povestiri și legende cavalierești. Poemele *Camoens* și *Dona Branca*, scrise la Paris în anii 1825 și 1826, îl anunțau ca pe un adevărat șef de școală romantică națională. Scrisoarea-prefață la a doua ediție a acestor poeme (Londra, 1828) este socotită drept o versiune portugheză a „Prefetei” la *Crom-*

* Dinspre tată, se trăgea dintr-o familie irlandeză, emigrată mai întâi în Spania, fixată apoi în Portugalia. Mama era fiica unui negustor bogat brazilian. Șederea de cîțiva ani din Franța l-a orientat definitiv spre romanticism; pentru care de altminteri avea și o dispoziție naturală. În afara publicisticii literare și dramatice, a desfășurat și o bogată activitate culturală. Figură majoră a literaturii portugheze. Mare patriot. Întreaga sa activitate — poetică, teatrală, politică, polemică — poartă pe ea pecetea luptei revoluționare pentru libertate, pentru drepturile spiritului, pentru resurecția morală a Portugaliei moderne.

well. În 1832, înrolându-se ca simplu soldat, s-a azvirlit în lupta decisivă împotriva miguelismului. În 1834, cînd cauza libertății devenea triumfătoare, a primit însărcinarea de a redacta proiectul unei reforme liberale a învățămîntului public. Începînd din 1836, Garrett, ajuns acum personalitate majoră în viața intelectuală a țării sale, s-a dedicat cu deosebire teatrului. Acesta, de acum înainte se va afla fără întrerupere în centrul activității sale.

Dezvoltările din paragraful ce urmează își propun să pună în lumină acest fapt.

6. GARRETT, DRAMATURGUL

Ca om de teatru, activitatea lui Garrett s-a desfășurat în două direcții: una ca organizator, cealaltă ca dramaturg.

Cîteva cuvinte, în treacăt, despre cea dintîi. În 1836, guvernatorul civil din Lisabona i-a încredințat misiunea de a întemeia un teatru național, în măsură „de a constitui o școală de bun gust și de a contribui la perfecționarea morală a națiunii portugheze”. Curînd după aceasta, a obținut să se înființeze și un conservator dramatic. I s-a atribuit, totodată, și calitatea oficială de „inspector general al teatrelor și al spectacolelor naționale”. O trupă franceză, care funcționa de mai multă vreme în Portugalia, i-a pus la dispoziție experiența sa. Întîia conducere a conservatorului nou înființat a fost încredințată unui cunoscut actor francez de la teatrul Gymnase din Paris. Garrett ținea ca ținuta și dicțiunea actorilor să urmeze principiile școlii franceze. S-a preocupat ca breslei actricești să i se asigure un statut profesional și moral. Și, ca un corolar al tuturor acestora, și-a impus să reflecteze de aproape la încă două chestiuni: formarea unui public cu înțelegere și cu interes pentru ideea de teatru; și, paralel cu aceasta, alcătuirea unui repertoriu corespunzător, menit să reprezinte cu adevărat rosturile și datorile de cultură ale unui teatru național.

Și, acum, o seamă de referiri la activitatea de dramaturg a scriitorului. În momentul cînd se produceau inițiativele amintite mai sus, teatrul portughez se afla mai demult într-o evidentă stare de criză. Tradiția datînd de la Gil Vicente, în secolul al XVI-lea, era pe cale de dispariție; ce mai supra-

viețuia din ea erau doar urme palide, deformate prin uzură, în stare aproape agonică. Pe scenele de teatru publicul vremii putea să vadă mai multe adaptări și traduceri discutabile, majoritatea acestora din repertorii franceze la fel de discutabile. Trebuia, neapărat, să se producă o ieșire din acest impas. Garrett, cel dintâi, a înțeles să se dedice acestei acțiuni. Exemplul său avea să devină memorabil; a constituit piatra unghiulară a teatrului lusitan modern.

A debutat ca dramaturg cu trei tragedii: *Xerxes*, *Lucretia*, *Meropa*, lucrări juvenile, tributare în genere gustului clasic francez. Nu au ajuns pe scene propriu-zise de teatru; au fost jucate doar în cercuri restrânse, ca teatru de societate. Le-a urmat în 1822, de asemenea în manieră clasică, tot o tragedie: *Cato* (*Catão*). În centrul acțiunii: după dezastrul de la Thapsos, sfârșitul lui Cato din Utica, acest adept al stoicilor, preferînd să-și dea singur moartea decît să supraviețuiască republicii; acea republică, al cărei doliu, de la războiul civil încoace, îl purta dureros în suflet. Această temă, aleasă dinadins, adăpostea în ea un protest politic și cetățenesc împotriva absolutismului pe cale de reinstalare în țară.

A urmat o lungă întrerupere, în care timp Garrett a cunoscut perioade de exil și și-a exercitat pana de scriitor ca poet, conducător de reviste, studii de istorie a limbii și a poeziei portugheze, militant pentru cauza națională la ordinea zilei. A revenit în teatru în 1838 — de astă dată pentru a-i rămîne credincios pînă la capăt — cu piesa *Gil Vicente* (*Um auto de Gil Vicente*). Avem de-a face aici cu un episod din viața marelui poet portughez. O acțiune bogată, fără situații puternice — această trăsătură apare într-o bună parte a repertoriului portughez — dar în genere cu momente și peripeții pitorești, cu detalii scaldate în plin colorit local, cu plutiri delicate într-o atmosferă de farmec și poezie. Din primul moment, piesa a cucerit. Capitala părea în sărbătoare. În *Diario de Governar*, autorul era copleșit de elogii. Publicul era mulțumit să vadă că pe estrada unde pînă nu demult se perpetua un decor prăfuit figurînd un portic din Atena sau din Roma, apărea acum o fațadă a palatului Cintra, unde actorul Pero CaŃio, înveșmîntat într-o capă portugheză stil secolul al XV-lea, își repeta rolul pe care în aceeași seară urma să-l joace în fața regelui;

sau — tot așa — de unde putea să se vadă cum poetul gentilom Bernardin Ribeira, amantul secret al infantei Beatriz, ascunzându-se sub faldurile pelerinei, se strecura misterios în apartamentul iubitei sale.

Au urmat : 1840, *Phlippa de Vilhen*, dramă istorică, evocînd un episod din 1640, în lupta pentru eliberarea țării ; în 1841, *Armurierul din Santarem sau Spada conetabilului (Alfageme de Santarem ou a Espada do condestavel)* tot o dramă istorică, nu îndeajuns de încheată ca acțiune dramatică, dar interesantă ca simțire patriotică și ca imn închinat unor virtuți autohtone.

Apogeul gloriei sale dramatice — potrivit multor păreri critice chiar apogeul întregii sale cariere literare — a fost atins de Garrett în anul 1843, prin drama *Fratele Luiz de Sousa (Frei Luiz de Sousa)*. A fost reprezentată mai întâi, cu titlul omagial și prietenesc pentru autor, într-o societate de amatori instruiți și entuziaști. Cînd a trecut și pe scena propriu-zisă de teatru, reputația piesei era stabilită. Această reputație avea să constituie un fapt permanent și unanim în viața modernă a teatrului național portughez.

Subiectul este împrumutat dintr-o cronică a călugărului-cărturar Antonio Encarnaccio. Acțiunea se petrece în secolul al XVI-lea, într-o perioadă în care politica regilor portughezi era puternic angajată în Africa în lupte cu caracter colonialist. Inchiziția, instituită în 1533, își făcea simțită și în colonii autoritatea ei intolerantă. Regele Sebastian (1557—1588) urmărea cu obstinație ca odată cu supunerea populațiilor africane să le convertească și religioși ; a și pierit, la Alcer Kebir, într-o nebunească bătălie dezlănțuită împotriva populației africane. Să venim, acum, la conținutul piesei ! În aceeași bătălie, alături de rege, a căzut și Dom João de Portugal, slujitorul său devotat. După timpul de doliu, văduva acestuia, Magdalena de Vilhena, s-a recăsătorit cu Manoel de Sousa. Au trecut douăzeci de ani de la încheierea acestei căsătorii. Un pelerin, venit din Țara Sfîntă, aduce știrea că Dom João nu a căzut în luptele din Africa, ci este viu, luat captiv într-o țară sarasină. Manoel și Magdalena, azvîrliți acum fără voia lor într-o gravă chestiune de conștiință, iau două hotărîri : să se despartă și să se dedice cerului, intrînd în călugărie. Manoel, despărțindu-se de viața civilă, se desparte și de numele purtat pînă atunci ; de

acum înainte va fi frei Luiz, de unde și titlul piesei. Autorul ne poartă în biserica Sfântul-Paul, unde asistăm la ceremonia de remitere a scapularului, tunica investirii călugărești. Dintr-o dată, ceva cu totul neașteptat vine să tulbure liniștea ceremoniei începute. Fiica lui Manoel și a Magdalenei, o copilă de treisprezece ani, făptură firavă, muncită de halucinații și de presentimentul morții, cu ochii aprinși, cu părul în dezordine, precipitându-se către corul bisericii, are această izbucnire :

„...Tată, mamă, voi părinții mei ! Sculați-vă, iată-mă ! Ce Dumnezeu poate fi acela, de îngăduie ca unei copile să i se răpească tatăl și mama ? Și voi, spectre ce mă înconjurați, îngăduiți oare să mă smulgeți din brațele lor ? Femeia aceasta este mama mea ; bărbatul acesta este tatăl meu ; de ceilalți, toți, nu-mi pasă. Nu mă interesează dacă sînt vii sau morți ; dacă sînt în groapă sau dacă se gîndesc să iasă de acolo ca să mă strîngă de gît !... Mamă, află, eu știam totul ! Mamă, nimic din ce s-a întîmplat nu-mi scăpase ! Acel înger necruțător, care îmi alunga somnul, mă vestiise. Mamă, tu nu vei muri fără mine ! Tată, dă-mi un petec din lințoliul tău ; vreau să mor, înainte ca altcineva să vină și să strige tuturor acestora de față : această fiică este o fiică a păcatului !...“

Zadarnic pelerinul și João, care era și el de față, vor încerca s-o salveze. Prăbușindu-se pe marmora rece a podelei, o vom auzi rostind : „Nu ! nu mai este timp pentru aceasta...“

Mărginim aici această analiză. Dramaturgia lui Garrett nu s-a aventurat în subiecte făcute să zguduie violent, să propage oroare ; s-a aplecat cu preferință spre situații capabile să emoționeze cu căldură și simplitate, să creeze atmosferă simpatetică de comuniune umană. S-a străduit — am spune, a și reușit — ca între tumultul unor emancipări romantice de felul celor ce se încrucișau în atmosfera vremii și fondul mai liniștit al teatrului tradițional să găsească elemente de întrepătrundere și continuitate. În viața spirituală a poporului său, și cu deosebire în mișcarea teatrală din țara sa, a fost incontestabil un revoluționar ; dar, aceasta, nu în vreun spirit exclusivist sau dogmatic, ci într-unul împlîntat cu gîndire și sensibilitate în rosturi și adevăruri ale istoriei naționale. Putem reține — continuă să fie valabilă — o caracterizare ce datează încă de la contemporanii scriitorului.

Anume : „...Garrett nu este numai un literator, ci este o întreagă literatură ; nu doar un om, ci o întreagă națiune, cu voința ei de a renaște.“

Teatrul romantic portughez numără și alte nume. Cităm, dintre acestea : João d'Andrade Corvo, autor de comedii sentimentale, de proverbe dramatice în genul celor scrise de Musset (de exemplu : *Iubirea se plătește prin iubire*, *Nu tot ce strălucește este aur*), drame înfățișând moravuri portugheze medievale, drame cu caracter social și politic (referiri la emigrările în Madera, la comerțul cu sclavii albi) ; José Da Silva Mendez Leal (1820—1886), discipol credincios al lui Garrett, la început cucerit de unele exagerări romantice dar cu timpul revenind pe linii de echilibru, admirator fervent al teatrului francez, autor de drame istorice, drame sociale și comedii ; Ernesto Biester (1829—1890), autor aplaudat pentru imaginația sa fertilă, de asemenea și pentru partea de moralitate inclusă în dramele și comediiile sale, dar și criticat pentru faptul că lăsându-se prea influențat de modelul francez a vitregit personajele sale de mai mult specific național, de mai multă culoare ; Luis-Augustu Palmeirin (1825—1893), poet bine cunoscut ca patriot și cântăreț popular, autor de comedii încercând de asemenea să aclimatizeze în Portugalia un spirit sentimentalo-critic ca acela din comediiile lui Musset ; ș.a.

Imaginea generală a teatrului portughez este una de seriozitate și concentrare asupra unor adevăruri și interese ale societății naționale. Spre deosebire de ceea ce se petrecea la vecinii spanioli, doar puține piese au fost scrise în versuri. Rareori, numai, au apărut exagerări ; tonul dominant este unul de lirism cald, liniștit, însoțind în măsuri convenabile atât zboruri libere ale imaginației poetice, cât și atitudini reflexive privind fapte existente ori fapte din registrele istoriei naționale.

7. EPILOG

Teatrul romantic iberic nu a produs opere memorabile. Pe scenele lumii, azi, doar puține piese din vastul său repertoriu s-ar mai putea gândi să înfrunte în deplină siguranță

criterii, gusturi, în ultimă instanță opțiuni contemporane. Capitolul, totuși, rămîne revelator. Nu numai cultura de teatru, dar și cultura umanistă în general, și-l pot revendica.

Pe plan național, într-adevăr, se poate obiecta acestui teatru că s-a lăsat prea influențat de modele străine, de cel francez în special; că nu și-a găsit întotdeauna destulă autonomie în fața mulțimii de contradicții politice la ordinea zilei; că nu a privit și în viitor cu o fermitate ca aceea pe care a dovedit-o față de trecut; că într-o epocă muncită de atâtea sesizări și realități stricte, acute, s-a lăsat totuși purtat de vechi tendințe și preferințe fabulatorii. Nu este mai puțin adevărat, însă, că tot pe plan național, acest teatru a răspuns unor nevoi adânci de comuniune istorică, sentimentală și ideologică. A făcut să renască interesul publicului pentru teatrul clasic național, recunoscîndu-i-se perenitatea. A reabilitat ideea de teatru, lăsînd să se înțeleagă că divertismentul dramatic ar putea să ia cu ușurință căi minore și căi elucibrante, dacă i-ar lipsi un fond etic făcut din cauze și legitimități umane. Nu este întîmplător că atît în Spania cît și în Portugalia majoritatea autorilor de teatru erau totodată și personalități de seamă, complexe, cu puternică prezență în viața publică și culturală a țărilor respective: oameni de stat, ambasadori, profesori de universitate, istorici politici, istorici și critici literari, oameni de bibliotecă, juriști, întemeietori și conducători de publicații periodice, scriitori angajați în diferite direcții de creație literară, factori de opinie în procesele vremii. Și în spațiul iberic, ca și în alte spații europene, mișcarea romantică s-a dovedit o mișcare gîndită și propulsată de intelectuali; dar — trebuie adăugat — nu de intelectuali porniți să urce în turnurile de fildeș ale unor construcții abstracte ori beții cazuistice, ci de intelectuali-patrioți ce țineau să-și apropie fondurile populare ale legendei, ale istoriei, ale tradiției, ale patrimoniului spiritual autohton.

Pe plan european, de asemenea, acest teatru a împlinit chemări și datorii. Și-a adus partea de contribuție în concepția de liberalism ce a prezidat în revoluționarismul politico-social din epocă. A pledat pentru dreptul la afirmare

al păturilor de mijloc din structura societății moderne. A îmbogățit peisajul general al procesualității romantice cu valori, sensuri și forme pitorești ale specificului iberic. S-a integrat într-o ambianță de corespondență și de unitate spirituală europeană, într-o perioadă în care în multe privințe viața continentului nostru putea să se vadă amenințată de sfîșieri și crize.

TEATRUL ROMANTIC RUS

1. AMBIANȚA DOCTRINARĂ

Principalul promotor al romantismului rus, pe linie ideatică, poate fi considerat Nicolai Mihalovici Karamzin (1766—1826). Nu avem de la el nici o operă dramatică propriu-zisă; însă ideile sale, ca și întreaga ambianță sensibilă creată prin funcționarea acestor idei, au impus, au sprijinit și au creat atmosferă pentru o activitate teatrală. Scriitorul își însușise ideile filantropice care sub semne iluministe stăpâneau părți întinse din gândirea europeană în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Se considera un adept al doctrinei sentimentale, avînd ca punct de sprijin în această privință atmosfera de *schöne Seele* (suflet frumos) ce-și deschidea drum într-o seamă de propuneri ale romantismului german. Rousseau, Sterne, Young — și aceștia — îi erau la fel de aproape. Plăcerile idilice și visările melancolice nu-i păreau doar trecătoare stări de spirit; le simțea permanent necesitatea, le includea în însuși modul său de cunoaștere. Adresîndu-se scriitorului — mai precis, celui ce ar vrea să devină scriitor — îl auzim recomandînd: „...Îți trebuie — pentru aceasta — o inimă caldă și bună... Vrei să scrii? Atunci, afundă-te în citirea nefericirilor ce bîntuie speța umană... și dacă afundîndu-te în această citire nu-ți vei simți inima sîngerînd, atunci azvîrle până din mînă... fără o asemenea sîngerare nu vei fi în stare de altceva decît să aduci la iveală recile tenebre din sufletul tău...” Și găsim în scrierea sa *Sărmana Lisa*, această frază de început, de fapt adevărată profesiune de credință ca

și declarație de program : „Oh ! cum iubesc lucrurile care îmi mișcă inima și mă fac să vărs lacrimi de dulce tristețe...”

Karamzin, fără a fi istoric, a scris totuși o impresionantă *Istorie a teatrului rus*. În această lucrare, latura artistică l-a preocupat tot atîta cît și latura erudită. Aducea la lumină, nu doar o descriere a istoriei ruse, ci și o *descoperire* a acestei istorii. Era o sursă de inspirație, înspre care scriitorii pătrunși de suflul autentic al vremii aveau să se îndrepte dintr-o dată, cu inițiere și siguranță. Pușkin — ca să nu-l amintim decît pe acesta — îi va datora *Boris Godunov*-ul său.

Nici Vassili Andreievici Jukovski (1783—1852) nu a scris teatru. Dar, ca și în cazul lui Karamzin, numele lui este nume tutelar pe toată întinderea literară a romantismului rus.

Avem de subliniat, mai întîi, tonul general al simțirii sale lirice. Întreaga sa atitudine — s-a spus — îi era inspirată de un sentiment profund al sufletului omenesc. A tradus din mai mulți autori : Schiller, Hebbel, Uhland, Byron, Goethe, Bürger, Moore, Southey, Walter Scott ; vedea în traduceri, nu gesturi de subordonare față de o literatură străină, ci o formă necesară de integrare în date și condiții de universalitate a culturii. Socotea că stă în puterea poeziei o facultate unică : aceea de a simți, de a intuit, de a exprima inexprimabilul. Poetul poate deține virtutea de a găsi mereu melodii noi, în stare să surprindă emoțiile sufletului, și în stare de asemenea să le transmită cît mai multor cugete cu putință. Jukovski cultivă cu stăruință nota melancolică : „...un sentiment trist, ce ni se prinde de suflet cînd avem sub privirea noastră instabilitatea lucrurilor omenești”. Un sentiment trist, într-adevăr, dar pe care poetul îl prețuiește, socotind că fără el credința noastră optimistă într-o existență mai bună nu ar mai avea cum să apară. Găsim în versurile sale reflecții de felul acestora : „Nu mai spuneți, cu disperare : *ei nu mai sînt !* ; spuneți cu grațitudine : *ei au trăit !*” ; sau : „ce ne aparține, realmente, sînt bucuriile nepieritoare ale inimii, / Iubirea și dulceața gîndurilor sublime” ; sau : „La simpla gîndire că sînt *un om*, / Sufletul meu se încîntă întotdeauna” ; sau : „Necazul și bucuria duc înspre aceeași țintă : / Glorie lui Zeus, care mi-a dăruit viața...”

O altă latură, integrînd prin atitudine militantă pe cea configurată prin simțire lirică a vieții, își are de asemenea

partea ei de însemnătate. Pe Jukovski, zguduitorile mișcări europene avînd în centrul lor anul 1848 l-au impresionat profund. Deplîngea soarta Germaniei; nutrea pentru literatură și filozofia germană o afecțiune aparte. Își simțea însă și o consolare: în atîtea cazuri, deci poate și în acesta, tot răul poate fi și spre bine. O lecție ca aceea pe care trebuie s-o tragă poporul german, s-ar cuveni să se petreacă și în țara sa. Și aceasta, Rusia, este datoare să vadă mai lucid în propria ei realitate; să se emancipeze spiritualicește de anume servituți europene; să reflecteze mai de aproape la mersul și comandamentele istoriei naționale. Dar, iată chiar cuvintele scriitorului, de astă dată într-o postură și caldă, și severă totodată, de îndrumător de opinie: „...Rusia nu este Europa; și nu este Asia; este un stat creștin. Este Rusia, o lume cu ființa ei proprie, plină de puteri ce nu ar mai putea seca vreodată; o lume formată prin lucrarea îndelungă a secolelor, prin lupte îndîrjite...”

Aceste două referiri — privind spiritul propagat de Karamzin și Jukovski — ne ajută să înțelegem în ce sens se va constitui și se va afirma romantismul rus. Vom avea de-a face cu un amestec bogat, complex, cu fermitatea și cu personalitatea lui bine definite, de postulate ale vieții literare din Occident, cu valori specifice legate de realități istorice și sufletești ale lumii locale. Vom întîlni și aici, ca peste tot în cuprinsul revoluției literare romantice, reacțiuni împotriva doctrinei clasice. Pușkin — de exemplu — cînd afirma despre *Boris Godunov* că ar fi o tragedie romantică, avea în minte forma de compoziție a piesei sale eliberate de regulile teatrului clasic. Pe de altă parte — și anume în concepția lui Jukovski — romantism însemna o specie de spirit baladesc, trăsături de idealism plutitor, tendințe sentimentale de tip elegiac și idilic, aplecare spre farmecul și incantațiile naturii. O întreagă pleiadă de poeți, revendicîndu-se drept romantici — Dmitriev, Nedelinschi-Metetschi, Nezliacov ș.a. — puneau accent pe descoperirea elementului popular și pe regenerarea acestuia prin cîntecul poetic de tip cult. Karamzin — am văzut — considera că poezia este liberă să proclame preeminența gustului personal, plecînd de la ideea că înainte de a ne adresa rațiunii trebuie să lăsăm a vorbi inima. În sfîrșit, putem aminti ca trăsătură de romantism rus și o susținută atitudine de apărare a spiritului autohton

și a valorilor lui autentice, cu denunțarea modelor cosmopolite, a imitațiilor străine, a pericolelor de ordin sufletesc și național decurgînd din perpetuarea unor asemenea servititudini.

2. TREPTE PREGĂTITOARE

Pînă tîrziu, către partea finală a secolului al XVIII-lea, teatrul rus a dezvoltat mai mult o activitate de imitații, adaptări și transpuneri, în genere împrumutate din capitalele și curțile europene la modă. În speță: trupe străine, spectacole de operă, tragedii și comedii din repertorii străine, toate acestea pentru un public restrîns, în sfere ale curții imperiale și ale sucursalelor ei aristocratice. Primele încercări de a se ieși din aceste situații și a se trece înspre un teatru de concepție și factură națională s-au produs mai ales sub influențe iluministe. Încercările semnate de Lomonosov și Trediakovski nu au corespuns așteptărilor. Cei doi autori își impuseseră să scrie teatru mai mult din datorie și din program decît din vocație; reputația lor de savanți nu le conferea deopotrivă și fibră dramatică. Sumarokov, cu tragedia *Horev* — acțiune petrecută la Kiev, în vremea legendară a cneazului Kji — avea să facă în direcția proiectată un pas în plus; și aici, însă, împrumuturile din teatrul clasic francez continuau să dețină prioritate. Prin Fonvizin, cu comediiile *Brigadierul* și *Neisprăvitul*, într-adevăr, teatrul național rus a început să stea pe temelii proprii. Satira inclusă în fresca de moravuri și caractere înfățișată de aceste comedii reprezintă situații și prelucrări locale în spiritul unor idei curente în climatul iluminist din epocă. În lecturile Sofiei — personaj feminin în *Neisprăvitul* — se numără și *De l'éducation des jeunes filles* de Fénelon. Starodun se angajează în tirade despre puterea educației, despre raporturile posibile între drepturile rațiunii și argumentele inimii, despre datoriile cetățenești. În unele judecăți ale personajului Pravdin deslușim aforisme de La Rochefoucauld. Și, în genere, rămînem cu impresia că idei din *L'Esprit des lois* de Montesquieu și *Émile* de J.-J. Rousseau stăruiesc tutelar în fundalul ideatic al ambelor opere.

Astfel, prin influențe franceze, germane și britanice, prin pătrunderi și asimilări iluministe, și bineînțelese prin procese

locale privind cunoașterea și interpretarea istoriei naționale, climatul în care mișcarea romantică să se poată afirma și să poată căpăta forme specifice începea să fie constituit. Transformarea, firește, nu s-a produs dintr-o dată. Ar fi fost, dealtminteri, și cu neputință. În teatru, stratificările au adâncime și durată; sînt — dacă se poate spune așa — roci de gîndire și sensibilitate umană. Aceste stratificări nu cedează — mai bine zis nu lasă să se disloce ceva din construcția lor — înainte ca forma înnoitoare să fi parcurs uceniciile de rigoare ale inițierii și înainte ca să fi făcut dovada că în mersul societății și al culturii poate reprezenta o utilitate spirituală.

Într-o apreciabilă măsură, Vladislav Alexandrovici Oserov (1770—1816) este încă în bună parte un discipol al clasicilor. În *Oedip la Atena* putem recunoaște paștșuri — inegale, arbitrarii — atît din *Oedip la Colona* de Sofocle cît și din *Oedip la Admet*, piesa lui Ducis. Subiectul din *Moartea lui Oleg, prinț al devlianilor*, într-adevăr, este de inspirație locală; însă tratarea nu se depărtează de la linia dată de Sumarocov, cu evidentele ipoteci franceze ale acestuia. Deocamdată, deci, s-ar părea că nu întîlnim nimic, la acest autor, în stare să depășească o manieră în care de aproape două secole încoace se scriau tragedii în Franța.

Faptele, însă, nu se opresc aici. Găsim în repertoriul acestui dramaturg și dovezi de natură a face din ele un anunțator de teatru romantic în țara sa; în orice caz, dovezi arătîndu-ni-l ca pe un membru activ al cercului „Arzamas”, centru în care mișcarea romantică în Rusia și-a configurat înțîia ei osatură.

Un prim document, în acest sens: tragedia *Fingal*. Prin glasul Moîncei, eroina, publicul de teatru putea auzi acum melodii și accente noi. Melancolie profundă; imaginație vișătoare; glasuri înăbușite ori glasuri ale inimii rostite mai mult cu tăcere; mărturii discrete ale unui suflet căruia viața parcă s-a îndîrjit în a nu-i acorda măcar puțină fericire; iată *halo*-ul sentimental în care evenimentele acțiunii și stările de spirit ale personajelor sînt puse să plutească. Prin canale de sensibilitate locală se filtrează imagini din Ossian, bardul din vechea Scoție. Și, într-o învăluire generală, asocieri ale frămîntării personale cu aspecte din spectacolul

vast al naturii își găsesc expresie romantică în versuri ca acestea : „...De câte ori, din înălțimi ale acestor maluri, sau din virfuri de munte, / Îmbrățișam cu privirea mea marea de azur ! De departe, creasta fiecărui val îmi părea că este o pânză diafană, nădejde a sufletului meu...”

Și încă un document : ni-l procură tragedia *Dmitri Donskoi*. Acțiunea se referă la un document istoric : lupta de la Kulikovo, în care dominația tătară a primit o lovitură de moarte. În cuvintele de la început, prin care prințul Dmitri se adresează celor de sub ascultarea sa, avem dintr-o dată tot înțelesul și toată intenția operei : „...Principi ai Rusiei, boieri, voievozi, / Voi care ați trecut Donul pentru a cuceri libertatea / Și, în sfârșit, pentru a ne scutura de jugul tiraniei !... / Aflați că a sosit clipa ca dușmanul să plătească pentru fărâdelegile sale.” Aplauzele se cuveneau piesei în sine. Nu mai puțin, aveau în vedere și aluzia la campania napoleoniană, pe atunci în toiul ei. La distanțe de mii de kilometri, sub mantia inspiratoare și protectoare a simțirii romantice, militantismul patriotic din Rusia se afla în consonanță istorică și morală cu cel din Italia și cel din Spania.

Un alt nume, de asemenea, se desemna ca inovator în mișcarea națională de teatru : prințul Chakhovskoi. Asupra concepției lui dramatice, părerile sînt împărțite. Cele mai multe par a exprima îndoieli și rezerve. Comediile sale — *În familie*, *O lecție cochetelor sau apele de la Lipetsk*, *Bigamul* ș.a. — displăceau grupului „Arzamas”, printre altele din cauza sarcasmului prea accentuat din ele. Prin personajul Pronski (în comedia *Noul Sterne*) se lua oarecum în derîdere sentimentalismul lui Karamzin ; iar personajul Falkin (*O lecție cochetelor*) putea să pară o aluzie caricaturală la adresa lui Jukovski, îndrăgostitul de spiritul legendar și baladesc. Dacă uneori se declara de partea noilor tendințe în curs, alteori — în mod brusc, neașteptat — scriitorul le devenea adversar. I s-a recunoscut întotdeauna o abilitate de constructor dramatic ; nu însă și o capacitate de inovație proprie ca dramaturg. Subiectele sale — în majoritatea acestora — erau adaptări, împrumuturi ori pastişări din autori străini, fără ca în alegerea acestora să se fi urmat un criteriu precis, un punct de vedere unitar.

Sub un alt aspect, totuși, activitatea desfășurată de Chakhovskoi, ca om de teatru, s-a impus. La ora aceea,

această activitate reprezenta tot ce putea să fie mai de actualitate pentru ca teatrul romantic să capete posibilități de desfășurare. Era un bun cunoscător de tehnica teatrală. Ca director de teatru, s-a preocupat să formeze și să recruteze actori de talent, să se întemeieze un învățământ adecvat de retorică și dicțiune teatrală, să se asigure montări expresive și spectaculoase, să se dea instituției teatrale prestigiul la care aceasta are dreptul în societate și în cultură. Mai cu seamă, și-a impus să contribuie la alcătuirea unui repertoriu național. Sub acest raport, este de reținut din diferitele sale declarații următorul pasaj :

„...încerc să înzestrez teatrul nostru, dacă nu cu ceva în totul nou, măcar cu ceva mai puțin convențional decât acele drame imitate după francezi, pe care noi le importăm de la Paris odată cu pudra de orez, cu veșminte brodate și tocuri roșii. Prin încercările mele, înțeleg să deschid drumul acelor care au mai mult talent decât mine; aceasta cu scopul de a îmbogăți literatura noastră dramatică...”

3. DRAMA ISTORICĂ. PUŞKIN

În scrierea *Observațiile mele despre teatrul rus*, Alexandru Sergheevici Pușkin (1799—1837) ne-a lăsat, pe lângă un mănunchi de idei putând să reprezinte în germene un corp de doctrină, și o profesiune de credință, privind în genere teatrul și rostul acestuia în societatea rusă a vremii.

Țara — afirmă poetul — are nevoie de un teatru esențial, altul decât cel importat din străinătate ca formă de amuzament sau ca delectare cu pretenții de spiritualitate pentru păturile aristocratice. Trebuie să se ajungă la formarea unui public care să vibreze în unison cu simțirea și aspirațiile păturilor populare. Faptul nu este dintre acelea care să poată veni de la sine, constituindu-se ușor. Alcătuirea lui presupune complexități și durate. Va trebui să se împlinească încetul cu încetul, învingând mai întâi inerente greutăți ale începutului, luptând apoi cu ostilități retrograde ale clasei dominante, impunându-și să treacă cu înălțime și tărie de cuget peste critica aspră și opacă venită din vreo parte sau alta.

Aceste idei nu proveneau numai din influențe și opinii curente în debaterile vremii. Mai cu seamă, ele își aveau rădăcini în forma de gândire a poetului, în sentimentele lui adânci, în puterea lui intimă de a fi în epocă un purtător de sensuri și înnoiri. Își simțea afinități organice cu istoria rusă. Evocările din această istorie îi păreau ca având în ele respirația și autenticitatea faptelor reale. Poezia poate să reducă fiorul vieții în fapte care materialmente au murit demult. În funcția sa spirituală, ca într-o simbioză investită cu semne directe ale vremii, se întâlneau două mari filioane inspiratoare: literatura națională rusă și ideile iluministe din secolul al XVIII-lea, acestea din urmă filtrate mai cu seamă prin cultura franceză. Cîntecul popular rus îi revela o întreagă lume de valori sensibile. Tot așa, și peisajul natural al țării natale; acesta, în planuri mai apropiate ori în altele mai îndepărtate ca fundal, avea să se facă simțit peste tot în opera sa. Refuza să admită că între tradiția îndepărtată și forma actuală de reprezentare artistică ar putea să se așeze distanțe; acea noutate va putea să fie mai grăitoare, în a cărei alcătuire a putut să intre mai multă continuitate.

În ce privește geniul dramatic al poetului, acesta ni se revelează pe de-a-ntregul în *Boris Godunov*. Opera a ieșit din macerări îndelungi, în perioada în care poetul își executa exilul de la Miklailovskoie. Găsim în corespondența scriitorului din această perioadă date edificatoare. Pușkin citea și recitea pe Shakespeare, parcă într-o nevoie intimă de a se confunda cu substanța spirituală a acestuia. Avea sentimentul că nu ar putea găsi în altă parte un exemplu mai plin de înțelesuri și mai dătător de măsură. Credea că este cu putință ca în imaginea de umanitate generală pe care i-o transmitea această operă să integreze elemente și sensuri tradiționale din cronică Rusiei. Reflecta tot timpul și la conținutul operei, și la metoda de lucru prin care să se ajungă mai autentic la înfăptuirea ei. Pușkin crede în forța lirică a fluxului poetic; deopotrivă, reclamă și o disciplinare a inspirației prin rațiune. Precizează: a trecut timpul în care poezia putea să fie o revărsare de simțiri individuale; sarcinile poeziei sînt datoare să privească și mai departe, în realitățile morale ale țărilor și ale lumii. Opera de teatru trebuie să se bazeze pe zugrăviri obiective ale vieții și ale

oamenilor. Și, oricum, opera de teatru e ținută să înțeleagă, să apere, să ajute realității a-și dezvălui esențele. De aici, hotărîrea de a trece peste regula celor trei unități, de a împleti tragicul cu comicul, de a lăsa ca în solemnitatea cadențată a versurilor să apară și accente sau locuțiuni de tip popular.

Piesa *Boris Godunov* (1825) a fost scrisă într-o perioadă imediat premergătoare revoluției decembriste. Din cauza cenzurii, publicarea ei nu a devenit posibilă decît cîțiva ani mai târziu, în 1831. Acțiunea se concentrează asupra unor evenimente istorice petrecute între 1598—1608, de la alegerea lui Boris ca țar și pînă la moartea acestuia. Schematic, faptele sînt acestea: urcarea pe tron a lui Boris (după ce mai înainte pusese la cale uciderea țareviciului Dmitrie, pentru a tăia astfel calea înspre putere a adversarului său legitim); intrarea în arenă a lui Grișa Otrepiev, revendicînd prin uzurpare numele țareviciului dispărut; lupte pentru putere, încheiate cu moartea țarului și victoria pretinsului descendent.

Dincolo de această schemă, însă, stăruiesc înțelesuri multiple, în măsură de-a atribui întregii piese, în afara caracterului ei istoric, și o demnitate filozofică. Sfîrșitul țarului poate fi pus pe seama mai multor factori: și din aceia rezultînd prin jocul luptelor politice, al conflictelor de clasă, al voinței de putere (indiferent dacă pentru ea în sine sau pentru scopuri naționale), ca și din aceia ținînd de funcționarea justiției imanente, de rațiuni morale, de hotărîri ale soartei greu de descifrat pînă în adîncimea lor. Problema socială, și aceasta, transpare prin rețeaua de evenimente și situații în cauză. Mersul acțiunii și tablourile ce o înfățișează ne dau putința să deslușim chipul raporturilor existente între țar, nobilime și popor; să pătrundem în tainele unor rațiuni de stat; să sesizăm forme de implicare a bisericii în viața publică a țării: să simțim anume imanente ale forței populare — imanente creatoare de istorie — fie și în condiții vitrege sau chiar în condiții de expropriere a acesteia.

Pe plan literar propriu-zis, poetul a năzuit să dea poporului său o operă autentică, clădită pe valori naționale, într-un spirit mai eliberat de dogmatismul clasicist. Ca gîndire politică, într-o epocă de prefigurări revoluționare, a ținut să sublinieze rolul istoric și rolul moral al poporului, aceasta

și ca rechizitoriu împotriva unor stări contemporane de lucruri, și ca formă de încredere în regenerări viitoare.

Planul și trama acțiunii i-au fost furnizate de către Karamzin. Aceștea, Pușkin le-a adăugat adâncimi și semnificații extrase prin afundările lui în studiul analelor rusești. Vițiunea lui artistică și intuiția sa istorică fac corp comun. Aceasta i-a ajutat să exprime un secol al XVII-lea rus, și ca entitate morală, și ca formă de umanitate, și ca vocație istorică.

În epocă, atât pe scena de teatru cât și la lectura în volum, poezia lui Pușkin a fost primită cu oarecare răceală. Era în aceasta și ostilitate politică — mai ales din partea aristocrației reacționare — cât și nepricepere din partea publicului mare, încă inapt esteticeste pentru o asemenea receptare. Timpul, însă, și-a îndeplinit lucrarea lui necesară. A trebuit să treacă mai multe decenii, pînă ce această operă să ajungă a fi înțeleasă în adevărata ei semnificație, să-și poată dobîndi considerarea meritată. Muzica lui Mussorgski i-a adus încă o consacrare. *

4. ÎNȚIÎA CAPODOPERA COMICĂ. GRIBOIEDOV

Alexandru Griboiedov ** (1795—1827) este întemeietorul comediei rusești moderne.

Cîteva cuvinte, mai întîi, despre el ca om. Era un spirit instruit, multiplu, receptiv la formele noi ale culturii și ale societății, ceea ce l-a și apropiat o vreme de mișcarea revoluționară a decembriștilor. Totodată, se dovedea o fire solitară, închizîndu-se adesea în sine, aplecată parcă spre o tristețe gravă și melancolică, manifestînd neîncredere în mulți,

* Pușkin, în afară de *Boris Godunov* a mai compus cîteva „mici tragedii”: *Cavalerul avar*, *Mozart și Salieri*, *Oaspetele de piatră*, *Petrecere în timpul ciumei*, interesante prin conținutul lor liric și ușor-filosofic, prin forma lor concentrată ca și prin studiul de caractere cuprins în ele. Sînt puncte de plecare, în drama psihologică pe care mai tîrziu o vor ilustra Turgheniev și Cehov.

** Paralel cu serviciul militar, a făcut studii de filozofie și drept. De la început, a manifestat interes pentru teatru și jurnalistică. A avut o seamă de atribuții în Ministerul Afacerilor Străine. Printre acestea: o negociere a păcii cu Persia. A fost asasinat, de către fanatici politici, curînd după ce se instalase la Teheran ca ambasador al Rusiei.

începînd aceasta — nu arareori — cu el însuși. Ceva ca de „rău al secolului“ i se strecura în suflet, întreținîndu-l într-o stare de dezamăgire incurabilă, ca aceea a unora dintre eroii romantici în literatura vremii. Scrisorile lui, în această privință, sînt grăitoare. Desprindem din acestea :

„...Tristețea mea persistă... nu scade... o melancolie de neînțeles mă inundă... existența — parcă — mă apasă... Frate, mă inviți să vin la tine, la țară... dacă nu chiar în vara asta, sigur mai tîrziu, voi veni să-mi caut refugiu lîngă tine ; un refugiu, nu împotriva furtunilor vieții, ci împotriva golului absolut din sufletul meu... Oh, acest univers ! și oamenii care îl locuiesc ! Și istoria umanității — ce prostie !... Spune-mi ceva încurajator, pentru că de cîtăva vreme îmi simt o nesfîrșită melancolie... Este timpul să mor... Dumnezeu știe de ce aceasta se tot lungeste... Dă-mi un sfat : ce trebuie să fac, ca să nu mă mai gîndesc la nebunia care mă amenință și la pistolul ce mă așteaptă ?... ; ș.a.m.d...”

Teatrul l-a interesat îndeosebi. Faptul ține, pe lîngă influențele de cultură, și de momente intrînd puternic în biografia lui sufletească. În copilărie, a participat la spectacole de salon. În liceu și la universitate, se practica teatrul școlar și de amatori. În saloanele din cele două capitale ale țării, numărul amatorilor de teatru (mulți snobi, alții sinceri) creștea. În afară de scenele subvenționate de curtea imperială apăreau și scene la modă întreținute de nobili cu veleități de Mecena. Ca actor-diletant, Griboiedov avea o preferință constantă pentru rolul Alceste din *Mizantropul* lui Molière. Iar ca dramaturg-aspirant, visa să scrie tragedii în care pe tipare clasice să poată imortaliza realități istorice și morale ale lumii rusești.

Începuturile lui Griboiedov ca dramaturg au în ele un aer de facilitate și veleitarism oarecum monden. S-ar părea că încercările în cauză îi constituiau fie o formă inteligentă de amuzament, fie ceva ca de joc de societate, fie un fel de incantație ori de omagiere sensibilă din partea scriitorului pentru una sau mai multe actrițe la modă.

Iată în această privință, o fugară frunzărire în repertoriul său dramatic. *Secretul căsătoriei* : o adaptare din rechizita franceză, în gen vodevilesc, cu artificii și manierisme de stil salonard, cu unele jocuri și modulații „marivaudage“, dar totul lăsînd să se vadă pastișa și procedeul de împru-

mut. *In familie* : un subiect larg folosit în galeria franceză : Nathalie, fată tânără, săracă dar înzestrată sufletește, se face agreată și respectată de familia soțului ei, aceea care la început se opusese cu îndârjire acestei căsătorii. *Cine este fratele și cine este sora ?* : un misogin convins, mîndru de îndărătnicia lui, se îndrăgostește totuși subit, năpraznic, de soția fratelui său ; situații comice, „mal-entendu“-uri pitorești, deghizări, cuplete amuzante, amănunte spirituale, atmosferă de bună-dispoziție ; însă, totul la suprafață, cu efecte de o singură clipă. În *Studentul* (piesă scrisă în colaborare cu Kalenin, dar purtînd în esență pecetea lui Griboiedov), asistăm la o vizibilă ieșire din conformismul și parafrazarile de pînă atunci. Întîlnim, aici, un mai cuprinzător și mai sesizant tablou de moravuri privind „înalta“ societate din Petrograd. În mijlocul acestei societăți, Benevolschi, poetul stîngaci, neintrodus, venit din provincie, se va vedea repede un descumpănit. Nu-și găsește o replică proprie la pretențiile și prețiozitatea celor din jur. Își atrage disprețul și aproape chiar ura Varinkei, pe care ar fi vrut s-o știe logodnica sa ; la joc de cărți, un chefliu ruinat îi ia toți banii ; realitățile cu care se află acum în contact fac ca în sufletul său visurile de dragoste și de glorie să se încetoseze. Va sfîrși prin a intra ca lucrător într-o imprimerie ; într-un fel cu o dezamăgire în cugetul său, într-altul cu un sentiment de eliberare și re-naștere.

Prin ce, anume, în raport cu încercările de pînă atunci, această piesă din urmă reprezenta un salt calitativ ? Pe de o parte, se înregistra o sensibilă tendință de eliberare de sub persistența unor locuri comune din teatrul francez ; pe de altă parte, își făceau drum și mai multă psihologie, și un mai pronunțat studiu de caractere, pregătind și anunțînd astfel momentul major din cariera unui dramaturg.

Scriitorul a trecut în posteritate printr-o singură operă : comedia *Nefericirea de-a avea prea mult spirit* (într-o traducere mai liberă și mai sugestivă : *Prea multă minte strică*, 1823). Piesa redă o seamă de aspecte din societatea vremii. Ceatchi, un tînăr înzestrat, aspirînd cu credință și generozitate spre o linie înaltă a vieții, rămîne totuși neînțeles și izolat. Femeia pe care o iubește i-l preferă totuși pe Molcealin, un om îndoielnic în toate privințele. Toate acestea

apar din primul act ; ca intrigă și conflict, piesa ar putea să se încheie aici. Dacă totuși continuă, este pentru că în concepția autorului trebuia ca de la o dramă sufletească particulară să se treacă la una mai cuprinzătoare, incluzând în ea moravuri, stări de spirit, criterii de viață ale societății.

Ceățchi, fie și intrigat de cele întâlnite, continuă să lupte pentru construcția sa idealistă. Se frământă ; se întreabă stăruitor în conștiința sa ; se supune unor suplicii intime. Înțelege să apere imaginea de poezie și de perfecțiune pe care a brodat-o în jurul ființei iubite. Nu este numai un visător ; într-un fel, este și un om de acțiune. Conflictului personal i se vor adăuga și aspecte sociale. Lupta se lărgeste : împotriva unor moravuri din societatea suprapusă a Moscovei, împotriva unor prejudecăți și închistări în practici de rutină, împotriva mentalității retrograde înecate în convenții, împotriva obscurantismului ascuns în dosul unor aparente strălucitoare. Din ce în ce mai mult, astfel, eroul ne va apărea ca luptând pentru demnitatea umană, pentru salvare morală, pentru regenerare sufletească. Va izbuti, oare ? În mod direct, nu ! În lupta inegală în care s-a angajat, mediocritatea îl va strivi. Moralmente, totuși, un câștig există. Mesajul lui rămîne în picioare ; alții, în viitor, vor prelua sarcina de a-i da mai multă înfăptuire.

În comentariile la care era firesc să dea naștere această piesă, a apărut și această întrebare : avem de-a face cu o comedie, sau mai degrabă cu o dramă, al cărui subiect poate părea, nu numai trist dar pe alocuri aproape deprimant ? E bine să nu ne grăbim a răspunde dintr-o dată. Adevărul este că Griboiedov, după această piesă, nu a mai scris aproape nimic sau — după propria-i mărturisire — nu a mai putut să scrie ceva. În această piesă, ca într-o profesiune de credință, ca într-un bilanț moral, cuprinsese părți întinse, caracteristice, din însăși drama lui de viață. Situațiile din piesă coroborează cu înțelesuri ca acestea, destăinuite în scrisorile sale :

„....Scumpe prietene, tu îl cunoști bine pe Alexandru al tău ; privești cu mirare la cuiele pe care din proprie inițiativă și le înfige în creier ; ocupațiile mediocre ale vieții sale sînt incompatibile cu sufletul său neîmplinit, cu pasiunea sa arzătoare pentru creație și pentru cunoașteri noi, pentru oameni și lucruri ieșite din comun. Și, aici unde mă

aflu, cum de-aș îndrăzni să mă gândesc la toate acestea ? Cum aș îndrăzni, aici, să mă dedau unor lucruri sublime ?...”

Între Ceățchi, eroul lui Griboiedov, și Alceste, personajul din *Mizantropul* lui Molière, există analogii evidente. S-ar putea spune : iată, o situație umană, atât de fericit exprimată prin mijloace ale literaturii clasice, este reluată acum, tot atât de fericit, pe portative și cu modalități romantice. Cu alte cuvinte : în prezența unor teme cu fond general-uman, stilurile dramatice — fie ele cât de diferite ca înfățișare — își pot întinde mîna, pot stabili între ele corespondențe, ca idei și ca esență.

Într-adevăr, să privim în față cele două versiuni ! La Molière : piesa este scrisă într-un ton liniștit, moderat, curtenitor ; discuția este purtată între oameni care înțeleg să păstreze între ei raporturi convenționale ; izbucnirile lui Alceste — dacă pot fi numite așa — se mențin în limite de mondenitate, păstrează linia a ceea ce se poate chema un „savoir vivre” ; personajul este ridicol, nu însă prin ceva de fond în caracterul sau în actele lui, ci prin anume exagerări și o anume lipsă de tact. La Griboiedov : tonul predominant este unul de confruntare, de irascibilitate, de protest pasional ; lupta eroului cu societatea se petrece, nu cu mânuși ale convenției și a’le politeței, ci cu seriozitate, cu asprime, cu încordări cîteodată tragice. La Molière : personajele — marchizi îmbătați diletantic de fumuri blazonarde, poeți ce-și închipuie că au talent, doamne vîrstnice ce se complac în bîrfeli de salon, cochete ce nu sînt lipsite nici de farmec tineresc, nici de spirit spumos — țin oricum să rămîna în aparențele civilizației și ale bunelor purtări. La Griboiedov : funcționari necinstiți, oportuniști fără scrupule, îmbogățiți ce socotesc că pot sfida totul, ofițeri brutali care nu urmăresc altceva decît să obțină grade, nobili ignoranți, caractere despotice, făpturi ce-și dau importanță ș.a. Între toți aceștia, un singur personaj onest, valabil : Ceățchi ; dar, tocmai pentru aceasta, hăituit de toți ceilalți, sub incriminări de „libercugetător” sau „francmason”.

Griboiedov, deși a închis atîta îngîndurare personală și atîta destăinuire în această piesă, a ținut totuși să nu-i lase alură tragică. De aici, diferite procedee comice, avînd ca scop să furnizeze spectatorilor o stare de bună-dispoziție.

Dar ce contează în ultimă instanță, ce asigură piesei perenitate, sînt semnificațiile ei adînc umane.

5. MOMENTUL GOGOL

Pe linia deschisă de Griboiedov, a urmat Nicolai Vasilievici Gogol* (1809—1852). În concepția sa, rîsul are de îndeplinit rosturi fundamentale. Acesta poate, deopotrivă, să și pedepsească umanitatea, s-o și edifice. Ar fi o eroare, ca lucrurile urîte ce se petrec în rîndurile oamenilor și în societate să fie trecute sub tăcere. Zugrăvirea lor poate fi de un nobil folos tuturor. Rîsul, în această privință, deține în el virtuți pe cît de utile, tot pe atît de generoase. Gogol se rostește textual :

„...Da, rîsul este mare !... Ne temem de rîs, mai mult decît de orice altceva. Privirea unui monarh va consimți să se aplece cu bunăvoință asupra scriitorului care, călăuzit de o pură dorință de bine, se străduiește să demaște vicii mizerabile, slăbiciuni și deprinderi nedemne de societatea noastră...”

Teatrul lui Gogol, în bună parte, s-a născut din nevoia de a demonstra și ilustra tema amintită ; aceasta, cu atît mai mult cu cît ideile scriitorului erau întîmpinate din diferite părți cu proteste și rezistențe.

Revizorul (1836) se numără printre marile comedii ale lumii. Într-un orașel dintr-o gubernie îndepărtată a Rusiei țariste, s-a zvonit venirea de la centru a unui revizor. În inerția locală, dublată de corupție și incompetență, zvonul produce rumoare. Hlestacov, un mic funcționar la Petrograd, fire de aventurier, și-a pierdut toți banii la joc de cărți. Descins la singurul han mai convenabil din orașel, din lipsă de bani, se află în imposibilitate de a-și continua călătoria. Deși înfățișarea lui nu pare a fi aceea a unui demnitar, este luat drept revizorul așteptat. De aici, o seamă de situații

* A predat cursuri de istorie medievală la Universitatea din Petrograd. Întîlnirile cu Pușkin și Jukovski au contat hotărîtor în cariera lui literară. O psihologie, ca om, plină de frămîntări, susceptibilă în orice moment de contradicții și impasuri. Salturi bruște dintr-o stare sufletească în alta ; crize de conștiință ; oscilări dureroase, greu de înțeles, între momente de exaltare și altele depresive ; alunecări în rătăcirii mistice ; un destin, ca om și ca scriitor, cu totul ieșit din comun.

de *imbroglio*, toate de natură să pună în lumină ridicolul personajelor, micimea și inutilitatea lor sufletească, dezumanizarea lor inerentă într-o societate labilă. Prefectul, înnebunit de teamă, îl găzduiește în casa sa ; îi oferă mese copioase ; îl înconjoară cu toate măgulirile și prevenirile posibile. Hlestacov, făptură lipsită de scrupule, se lasă purtat și legănat de avantajele situației create. Își dă aere ; se laudă ; rostește baliverne ; se lasă admirat de toți ; împrumută sume considerabile de la cine poate și i le oferă cu servilitate ; face curte, totodată, și soției și fiicei prefectului ; și, după ce a degustat din plin de toate aceste plăceri, părăsește în triumf fericita localitate.

Deznodământul, oarecum, seamănă cu cel din *Mizantropul*. Șeful oficiului poștal, potrivit obiceiului-nărav de a deschide scrisorile localnicilor, a deschis și o scrisoare a falsului revizor către un prieten din capitală. În aceasta — nu fără umor, și nu fără spirit de observație — Hlestacov făcea un portret satiric al notabililor din orașel, de care se lăsase răsfățat. Drept epilog al piesei, un *deus ex machina*. Jandarmul, pătrunzând în sala unde stupefiați se adunaseră cu toții, anunță : „Funcționarul însărcinat cu o misiune specială a sosit de la Petrograd“. De astă dată, nu mai era zvon, ci realitate. Prilej, între altele, și pentru o scenă mută, la care Gogol ținea cu dinadinsul și care, pentru toți regizorii care au reflectat și vor reflecta mai departe la această piesă, constituie o piatră de încercare. Și anume : la auzul veștii oficiale, timp de un minut și jumătate, toate personajele în scenă rămân într-o poziție de imobilitate absolută ; bineînțeles, imobilitate într-o poză caracteristică pentru fiecare, cu gestul și rictus-ul cel mai în stare să exprime golul său sufletesc, mediocritatea sa ca om.

Revizorul a stîrnit controverse. Autorul, sărind cu înverșunare în apărarea ei, a ținut să precizeze : piesa nu este o farsă, dispusă ca atare să ironizeze viața societății ruse, ci dimpotrivă este o dramă serioasă cu puternice intenții morale și educative. Publicul, încă de la prima apariție pe scenă a piesei, s-a arătat satisfăcut. Mai mult decât atîta : rareori, o piesă a putut să întrunească, dintr-o dată, o mai spontană adeziune și largă prețuire. Critica, însă, nu a urmat în totul cursul acestui sentiment comun. S-a constituit, în mod bine marcat, în două tabere : una liberală, alta con-

servatoare. Prima vedea în această „satiră dramatică“ o acțiune salutară ; cealaltă socotea că piesa nu este în fond decât un „simplu“ sau eventual un „mare“ pamflet, cu situații inventate și personaje construite în consecință.

Gogol, deși scriitor cu atîta forță și aptitudine critică, admitea cu greu să fie contrazis. Angajat în polemica deschisă pe marginea operei sale, a răspuns, printre altele, și cu două apendice-dialoguri. Primul propunea o interpretare de un ordin oarecum mistic, destul de bizară și neașteptată în felul ei. Anume : micul oraș de provincie, în care este pusă să se petreacă acțiunea, ar simboliza sufletul omenesc ; funcționarii — cu numele lor variate, caricaturizante : Skvoz-nik-Dmoukhanovski, Khlapov, Liapkin-Tiapkin, Zemlianika, Chpekin ș.a. — ar însemna viciile și slăbiciunile noastre ca oameni : Hlestacov — falsul revizor — ar reda ceva din chipul frivol și pămîntesc al conștiinței noastre ; iar „Revizorul“ — adevăratul revizor, cel anunțat în finalul piesei — ar reprezenta un mare avertisment pentru noi toți, privind ceea ce ne așteaptă pe pragul morții. Celălalt epilog constituia o apărare a scriitorului, la obiecția că în toată piesa nu ar exista măcar un personaj onest. Un asemenea personaj — afirmă Gogol, reluînd o idee care îi era scumpă — există : este *rîsul* ! Bineînțeles, un rîs devenit entitate și simbol, capabil să se încadreze prin acțiunea lui spirituală în aceste două mijloace de a sluji umanitatea : zugerăvirea virtuților și satirizarea viciilor. În sinea sa, Gogol își atribuia o investire de educator al patriei sale. Resimțea și cu durere, și cu ceva de necruțare în protestul său, suficiența sau reaua-credința a celor care vedeau în el doar un scriitor de lucruri comice.

Sub raport tipologic, de asemenea, s-au produs obiecții, unele din acestea chiar ascuțite. Puteau fi auzite întrebări rechizitorial-avertizatoare de felul acestora ce urmează. Cîtă valoare caracterologică pot avea personajele în cauză ? Exprimă ele caractere în sensul exact al cuvîntului, ori sînt mai degrabă simple măști, aduse pe scenă și puse în mișcare doar pentru a sluji o intrigă inventată arbitrar de scriitor ? Într-adevăr, fiecare personaj este marcat printr-o particularitate ce rămîne mereu aceeași : șeful oficiului poștal deschide scrisorile localnicilor dintr-o simplă, maniacă și inutilă plăcere ; despre judecător, nu știm altceva și nu l-am

putea vedea altcum decît dedîndu-se pasiunii lui de vînător ; Bobtchinski și Dobtchinski au în toată ființa și în toate gesturile lor ceva clovneresc ; ș.a.m.d. Încolo, nimic altceva : nici o posibilitate de schimbare, nici o reacțiune nouă previzibilă sau imprevizibilă, nimic care să scoată aceste fapte dintr-o torpoare parcă de ordin vegetativ. Rămîne de văzut, totuși, dacă aceste observații au sau nu dreptate ; mai bine zis : dacă au în totul dreptate. Faptul, privit din afară, contemplativ, nu coincide cu cel pe care ni-l poate înfățișa realitatea lui trăită. Piesa în totalitatea ei nu ar fi putut să intre așa cum a intrat în conștiința lumii, și nu și-ar fi putut asigura drepturi de perenitate pe scenele de teatru ale lumii, dacă personajele ar fi fost simple măști confecționate în laboratorul scriitorului și dacă toată capacitatea lor de manifestare s-ar reduce la un mecanicism psihologic inert și inform. Sînt și alte trăsături de constatat. Aceste personaje, totuși, au viață ; pot să întrețină o abundență scenică ; izbuțesc să închege și să redea un climat ; propagă atmosferă plină și generoasă de comedie ; se găsesc pe o linie posibilă de plutire între un fantastic ușor grotesc și realitate. În destule momente ale acțiunii, fără îndoială, elementele de farsă predomină asupra celor de comedie de moravuri și comedie de caracter. Faptul, însă, nu întunecă valoarea literară și valoarea social-educativă a piesei. Farsa, și ea — în ierarhia artistică — poate atinge registre de genialitate.

O altă comedie a lui Gogol, *Căsătoria*, s-a bucurat de o primire răsunătoare. Un amestec bine dozat, bine condus, bine integrat într-un eșafodaj dramatic sigur și elocvent : moravuri, trăsături de caracter, elemente de farsă. Agata Tikhonova, fiica unui negustor bogat, vrea neapărat ca soț un nobil. Thecla Ivanovna, intermediară, îi prezintă patru partide : un funcționar voluminos și important, un locotenent de infanterie în rezervă, un fost și palavragiu locotenent de marină, un consilier în funcțiune dar timid și incapabil de a lua o hotărîre. Intră în joc și un alt intermediar abil, Kotciarov, versiune modernă a intrigantului din comedile clasice. Nu cei patru de la început, ci un altul, Podkolesin, părea că va fi învingătorul. Dar și acesta, după ce a reușit să-și îndepărteze rivalii, cu puțin înainte de începerea ceremoniei, va prefera să sară fereastra decît să dea curs unei asemenea hotărîri.

Gogol, totuși, nu s-a bucurat că piesa a plăcut. Resimțea mai degrabă un sentiment de decepție decît unul de satisfacție. Ar fi vrut ca piesa să-i fie admirată de către contemporani pentru rolul ei social și educativ, nu pentru partea ei de grotesc și bufonerie, cum s-ar părea că s-a petrecut în realitate. Este interesant de reținut că această comedie l-a sesizat într-un mod aparte pe Ostrovski; continuîndu-l pe Gogol, acesta avea să dea comediei de moravuri temelii durabile.

6. O PROMISIUNE, STINSĂ ÎNAINTE DE VREME : LERMONTOV

Un popas, în scurtul episod dramatic din existența de poet a lui Mikhail Iurievici Lermontov* (1814—1841) este necesar.

A părăsit scena vieții, în mod tragic, pe cînd nu avea decît vîrsta de douăzeci și șapte de ani. Ca poet, lirismul lui romantic a avut timp să-și dezvăluie cîteva din sensurile și datele lui fundamentale. Ca dramaturg, însă, încercările pe care ni le-a lăsat reprezintă doar începuturi. În materie dramaturgică — știm — precocitățile apar mai rar, funcționează mai greu. Presupunînd că firul vieții nu i s-ar fi curmat așa cum s-a curmat, ar fi devenit oare și un dramaturg împlinit, în rînd cu Griboiedov și Gogol, anunțînd pe Ostrovski și Cehov? Întrebarea își poate avea rost; răspunsul, însă, oricînd va rămîne învăluit în mister. Cel schițat mai jos este supoziție, nu certitudine.

Încercările în cauză sînt puține. Prima dramă, *Spaniolii*, a fost scrisă în 1829, cînd viitorul poet era încă un adolescent. Ne întîmpină, în acțiunea piesei : evenimente din Spania, în secolul al XIV-lea ; conflicte de clasă ; prejudecăți în legătură cu ranguri și rivalități nobiliare, răsfrîngîndu-se

* Curînd, după o scurtă trecere prin Universitatea de la Moscova, și-a impus ca în manieră byroniană să strivească idealismul spre care totuși era aplecat prin toate fibrele lui sufletești. Dar, departe ca această încercare să înăbușe dispoziția sa romantică, dimpotrivă, i-a accentuat-o. Teatrul pe care ni l-a lăsat nu are puterea și expresivitatea pe care le găsim în *Demonul* și *Un erou al timpurilor noastre*; scrierile lui majore. Substratul lor romantic, însă, este același.

nedrept, dureros, asupra unor cugete brave și cinstite ; dez-nodăminte tragice, în parte puse la cale din voință inchi-zitorială, la ordinele intolerante ale acesteia. Putem găsi analogii între unele situații din piesă și stări din Rusia după înăbușirea rășcoalei decembriste. *Oameni și patimi*, drama următoare, mută acțiunea în patrie. Zadarnic, Juri Volin se ridică împotriva stăpînilor de iobagi și revendică pentru aceștia mai multă dreptate socială. Dezamăgit, își pune capăt vieții ; îi devenise cu neputință să asiste mai departe la practici arbitrare și despotice.

Mascarada — cea mai constituită dintre operele drama-tice ale scriitorului — ne introduce într-o lume de moșieri și aristocrați ; o lume cu pervertiri, corupții și artificii ase-mănătoare cu cea înfățișată în comedia lui Griboiedov. Ar-bonin, eroul din piesa lui Lermontov, este superior ca inte-ligență și ca viziune de viață celor din aceeași categorie socială cu el. Își dă seama de viciile societății în care tră-iește. Resimte față de această societate un sentiment de pro-test și indignare ; dar, pentru că îi lipsește curajul de a rupe cu ea, și de a se ridica deasupra intrigilor țesute la adăpostul formelor ei mondene, va sfîrși în catastrofă. După ce a distrus iubirea pentru Nina, prin care începuse să aibă nă-dejdea că se va salva sufletește, se va distruge și pe sine, sinucigîndu-se.

Aceste piese — ele în ele însele — sînt de valoare rela-tivă. Istoria literară, adesea, le menționează doar în trecere. Nu mai figurează nici în repertoriile naționale, cu atît mai mult în cele străine. Sînt totuși semnificative, prin fondul lor romantic și prin partea de confesiune personală cuprinsă în ele. Aceleași trăsături de sensibilitate și de combustivune intimă ce formează trama poemelor sale le putem desluși și în încercările dramatice. Iată — de exemplu — un pasaj din *Ingerul*, unul din poemele-cheie ale lirismului lermontovian :

„...Nu-mi găsesc locul, și sînt trist, și nu am pe nimeni
cărui să-i întind mîna / În aceste clipe de sfîșiere mo-
rală... / Dorințe !... La ce bun, aceste zadarnice și neîncetate
dorințe ? / Și anii trec — cei mai buni ani ! / Să iubesc...
dar pe cine ? Pentru un timp !... dar aceasta nu merită oste-
neala, / Iar a iubi pentru totdeauna, aceasta nu este cu
putință...”

În *Mascarada*, Lermontov a transpus personajelor de acolo, și a imprimat în atmosfera generală a piesei stări de suflet, confesiuni, îngândurări ca acelea din poemul amintit. Putem presupune că resimțea nevoia de a se destăinui și în formă dramatică, așa cum o făcea în inspirația sa lirică. Soarta, însă, nu i-a îngăduit ca această dispoziție dramatică să ajungă pînă la registrele ei profunde, să se poată maturiza.

7. DESCHIDERE SPRE TEATRUL REALIST. OSTROVSKI.

Ca și în alte părți, și în Rusia, teatrul romantic a deschis drum celui realist. Indicații în acest sens — așa văzut — apar și în teatrul lui Griboiedov, și în acela al lui Gogol. Dar semnul evident, în această privință, este cel dat de Alexandru Nicolaevici Ostrovski* (1823—1866).

Scena națională rusă îi datorează mult. I-a asigurat acestuia, în a doua jumătate a secolului trecut, principala ei strălucire. A îmbrățișat numeroase genuri: farsă, vodevil, comedie de moravuri și comedie de caracter, dramă istorică, feerii, piese fantastice și populare. Paralel cu întemeierea repertoriului, s-a preocupat deopotrivă să formeze o generație corespunzătoare de actori, să educe publicul, să perfecționeze condițiile tehnice ale reprezentațiilor. Și-a dedicat întreaga sa vocație și inspirație scriitoricească vieții rusești. Și-a acordat unele evadări în fantezie, lăsînd astfel să vorbească înclinațiile sale romantice; niciodată, însă, nu a părăsit contactul cu realitatea și nu s-a lăsat purtat de fapte cu totul străine de observațiile lui directe.

Curînd după afirmarea sa ca scriitor, Ostrovski a apărut în judecata contemporanilor drept un slavofil radical, dispus ca atare să facă în ton profetic apologia poeziei popu-

* A făcut studii juridice. Practica profesională într-un tribunal de comerț, între anii 1845—1851, i-a dat posibilitatea să cunoască situații, apucături, tipuri de comercianți, oameni și caractere pe care mai târziu avea să le folosească în piesele sale. A avut o viață grea. Permanent, în luptă cu hărțuiri ale cenzurii, cu interdicții administrative, cu opacități înconjurătoare, cu lipsuri materiale. Trece în posteritate drept creatorul modern al teatrului rus de moravuri.

lare și să exalte virtuțile spiritului rus. Se părea că scriitorul se complăcea în această situație. Se afirmă, chiar, că ar fi rostit această frază, neînchipuit de naivă : „cu ajutorul lui Terti (un cântăreț popular amator, n.n.) și al lui Prov (actor cunoscut în epocă, n.n.), vom face ca opera lui Petru (Petru cel Mare, n.n.) să dea îndărăt“. Dezbaterea în jurul chestiunii a luat proporții. Tabăra occidentalistă a intrat viu în acțiune. Un celebru articol al lui Dobroliubov, *O rază de lumină în regatul întunericului*, publicat în revista *Contemporanul*, a avut darul să liniștească spiritele. Interpretarea propusă de importantul critic vedea în Ostrovski un scriitor satiric, un moralist de tip justiționar, hotărât să flageleze vicii, dar toate acestea nu din vreo plăcere rechizitorială, ci pentru a-și mobiliza conaționalii spre preocupări și comportări superioare. Doar cu timpul, opinia publică avea să ajungă la o imagine de echilibru și adevăr asupra scriitorului. În concluzie : nu un scriitor tendențios, gata să predice și să moralizeze din principiu, ci un artist, prieten al oamenilor, străbătut de fiorul și semnificațiile vieții.

Dramaturgia lui Ostrovski se sprijină pe o armatură de idei estetice, în genere de caracter realist, dar în care și un fond romantic se dovedește încă destul de robust. Desprindem, în acest sens, un fragment ilustrativ, dintr-o scrisoare a poetului către prietenul său Pogodin : „...E preferabil, ca atunci când rușii se văd pe scenă să se învelesească, nu să se întristeze. Cenzori de moravuri, fii sigur, se vor găsi destui, întotdeauna ! Ca să meriți dreptul de a educa un popor, fără a-l jigni, trebuie ca mai întâi să-i arăți calitățile...“ Și în felul cum înțelege misiunea poetului, stăruiește o boare romantică. În scrisoarea amintită, se continuă... „...Poet este acela care poate să-și poarte publicul într-un ținut al frumuseții, un ținut pe care pînă atunci poate că nu-l bănuia, un fel de paradis a cărui atmosferă limpede și parfumată înalță sufletul, stimulează gîndirea și rafinează sentimentele...“

În acest spirit, Ostrovski a scris cîteva piese istorice : *Kozma Zabarici Minim Suhoruk* (1861), *Voievodul sau visul de pe Volga* (1865), *Falsul Dimitrie sau Dimitrie uzurpatorul și V. Suik* (1867), *Vasilissa Melantieva* (una din soțiile lui Ivan cel Groaznic). Și ca valoare literară, și ca audiență pe scenele de teatru, aceste piese se situează la periferia

dramaturgiei lui Ostrovski. Principalul interes rămîne cel de ordin documentar. Reflectă stări de spirit, preocupări sociale, atitudini patriotice și cetățenești, toate acestea într-o perioadă în care reforma agrară din a doua jumătate a secolului trecut agita puternic lumea rusească. Piesa înfățișează momente eroice din viața istorică a poporului. Apărarea patriei și salvarea onoarei naționale sînt aproape cuvînt de ordine. Sînt scoase în evidență deosebiri de mentalitate între păturile dominante, înecate în egoism, vanități politice sau interese mercantile, și păturile populare, capabile de abnegații și jertfe. Ideea de suferință, cu înțelesurile ei morale ca și cu cele politice, domină întreaga atmosferă. O frază a lui Minn — erou național, întemeietorul unei armate populare care în 1612 a apărut Moscova — este memorabilă și revelatoare: „...cei în stare să apere mai bine Moscova sînt cei care au suferit mai mult și care suferă...”

Falsul Dimitrie, dramă în care sînt zugrăvite frământări din perioada domniei lui Boris Godunov, rămîne departe ca strălucire și ca putere dramatică de piesa cu aceeași temă a lui Pușkin. Adevărul istoric, însă, este bine reprezentat. Luptele pentru domnie și intrigile pretendenților la tron, cu succesiunile lor de crime, trădări și acte răzбunătoare, toate acestea de natură să întrețină în țară situații de injustiție socială, sînt redată cu putere, cu realism scrupulos, într-un chip urmînd de aproape litera cronicilor și a celorlalte documente. Cu privire la personajul Ivan cel Groaznic, s-au produs critici și rezerve. S-a obiectat dramaturgului, anume, că a văzut mai mult partea de cruzime a țarului, nu și meritele lui notorii în direcții politice și diplomatice.

Ca dramaturg, Ostrovski excelează în piesele sale de moravuri, cu caracter psihologic și social. Aceste piese ne introduc într-o lume de negustori deveniți în secolul al XIX-lea, prin îmbogățire, o clasă opulentă, pătrunsă sau mai bine zis speriată de „importanța” ei, aspirînd chiar la o anume înțietate în ierarhia publică a Rusiei. Tabloul ce ne este pus în față are expresie și elocință. Aparent, profunzimea de elemente strivește; de fapt, această profunzime ne vine în ajutor, dîndu-ne posibilitatea să străbatem pînă în culele adînci ale unei mentalități. Constatăm o viață de familie de tip retrograd, avînd în centrul ei — adesea — un soț tiran, gata să-și asigure drept de viață și drept de moarte

asupra copiilor. Sînt respectate cu strictețe bigotă, superstițioasă, reguli de pravoslavnicie. În ce privește sentimentul religios propriu-zis, ca stare reală de suflet, acesta se arată șters, și cîteodată de-a dreptul inexistent. Decorul are în el tradiție, ceremonie, pietate; dar în dosul lui stăruiesc interese meschine, putînd să degenereze cu ușurință în patimi și cruzime. Funcționează un cod de norme morale; însă majoritatea acestora sînt de o natură închisă, opacă, refuzînd din capul locului tot ce ar însemna cît de cît o deschidere, o abatere de la tradiția habotnică. Oamenii ce populează acțiunea din drame trăiesc în mediul lor ca în dosul unor ziduri din vremi îndepărtate, unde ceea ce se întîmplă dincolo de aceste ziduri nu-i interesează decît puțin, dacă nu chiar deloc. Totul, în unghiul lor de precepție, se transformă repede în prejudecăți, superstiții sau colportări de lucruri mici și mizerabile. Văd în bogăția materială singura demnitate a vieții. Citesc din cînd în cînd doar în cărți bisericești; dar, și aceasta, nu cu reculegere, din vreo nevoie sufletească de edificare, ci tot dintr-un sentiment al importanței, devenit prin perpetuare un fel de mecanicism al caracterului lor mental.

Frecvent, intrigile pieselor privesc probleme de bani. Gordei Tortsov nu ia în seamă dragostea fiicei sale pentru Mitia; vrea s-o mărite cu Liubov, un bătrîn necinstit, dar bogat (*Sărăcia nu este un vicin*). Jadov, în disperare de cauză, este constrîns să recurgă la ajutorul unchiului său Vișnevski, magistrat venal (*O slujbă lucrativă*). Bôlchov se declară falit, stratagemă pentru a-și dubla averea (*Între prieteni, ne putem înțelege*). Bătrînul negustor Akhiov își propune să cumpere cu bani dragostea unei fete tinere (*Nu e sărbătoare în fiecare zi*). Balzaminov, eroul din *Pădurea*, aspiră la bogăție ca la o fericire paradisiacă. Și, întrucît în această lume bogăția este considerată drept principala condiție a prestigiuului, bogății și săracii sînt puși să-și stea față în față ca două tabere adverse. În toate aceste situații, atitudinea autorului transpare limpede: bogăția este văzută ca forță dizolvantă, cu puteri diavolești, recrutîndu-și victimele cu preferință dintre cei buni și generoși.

Într-adevăr, eroii lui Ostrovski sînt indiferenți la evenimente din afară a'le vieții politice și sociale. Psihologic, însă, au viață intensă. Lupta lor este în bună parte și o

luptă cu ei înșiși. Conștiința le este muncită de neliniști; sufletește, sînt bîntuiți de pasiuni impetuoase, de sentimente extreme, gata oricînd să le dezlănțuie în acte totale ca subputerea unei posesiuni sau a unor blesteme. Să ne gîndim — de exemplu — la Caterina, eroina din *Furtuna*. Sufletul îi este însetat de afecțiune. Suportă cu resemnare jugul soartei sale. Face tot ce-i stă în putință pentru a se apropia de Tikhon, soțul ei; dar acesta, în mîrginirea și sărăcia lui de spirit, nu înțelege nimic din gîndurile, aspirațiile, neliniștile și nevoia ei de intimă dăruire. O clipă, întîlnirea cu Boris îi va da ca în vis o stare de puțină împăcare. Dintr-o dată, însă, trezită din acest vis, pradă disperării și remușcării, asaltată de presimțiri și viziuni sinistre, cu sentimentul damnării ei definitive, după ce mai întîi s-a supus ca auto-pedepsire unei teribile umiliri publice, își va lua viața aruncîndu-se în Volga.

În acest episod din urmă — drama sufletească și drama de conștiință a Caterinei — forța realistă a situației și susținerea ei cu patetism romantic se îmbină strîns, pregnant, adresîndu-se deopotrivă atît judecății reci, necruțătoare, cît și capacității noastre emotive. Boris, ca și Caterina, era o fire sensibilă; ca și acesta, aștepta de la viață și de la oameni mai multă înțelegere, mai multă tandrețe, mai mult omenesc. Un timp, se părea că întîlnirea lor s-a făcut sub oblăduirea unei soarte binevoitoare. Era o iluzie. A fost destul ca Tikhon să revină din călătoria lui, pentru ca visul Caterinei să se întrerupă brusc, tragic. Afară, o furtună pornită năprasnic, stăruitoare, amplifică și ea această dramă omenească. În chinul care o sfîșia, tînăra femeie simțea asupra ei încă o apăsare: aceea că și natura ținea să-i incrimineze fapta.

Ostrovski, ca dramaturg de vocație, nu mai puțin și ca bun cunoscător în regulile meseriei, dădea acestor situații gradarea, culoarea și reliefurile lor necesare. Știa că o idee devine reprezentabilă pe scenă numai dacă este traductibilă în sentimente puternice, capabile la rîndul lor să pună în mișcare acțiuni concrete și expresive. Știindu-se pe poziția estetică a artistului ca artist, îi plăcea să afirme că în piesele sale nu a urmărit să pledeze pentru o cauză sau alta, ori să propună virtuți și norme morale de viață, ci tot ce și-a impus a fost să dea spectatorilor săi un sentiment de satis-

facție. Trebuie să admitem că declarația era sinceră. Nu e mai puțin adevărat că intuiția sa artistică, implicit, îl antrena și în realitate, și în problemele acesteia, și în mișcările societății în care trăia, și în datele de psihologie ale semenilor săi. De aceea, chiar dacă scriitorul nu a gândit programatic acest lucru, teatrul său închide în el un document sugestiv, peremptoriu, al sufletului rus. Prin Ostrovski, teatrul romantic rus a mers înspre încheierea carierei lui în strălucire: nu cu fenomene de oboseală, nu cu intrări într-un regim de clișee și rutină, nu cu îmbătrâniri de natură să întretină în opinia vremii sentimente de refuz și saturație, ci cu treceri firești, pe linii clare de evoluție estetică, de istorie social-politică și de psihologie națională, spre un limpede și convingător făgaș realist.

DRAMA ROMANTICĂ ROMÂNEASCĂ

1. CADRU DE EPOCA

Teatrul romantic românesc s-a desfășurat prin excelență în direcție istorică. Faptul ține, deopotrivă, atât de mișcări general-europene în climatul literar al vremii, cât și de situații specifice, privind viața noastră națională.

Avem de-a face, mai întâi, cu reflexe, prelungiri și adaptări pe p'an național ale iluminismului european. În cuprinsul gândirii iluministe, știm, istoria reprezenta o disciplină-cheie. Progresul spiritului uman; drepturile omului și drepturile popoarelor; viitorul rațional al societății umane; desființarea privilegiilor de clasă; eliberarea de superstiții și dogme: toate aceste revendicări iluministe trebuiau motivate și susținute, para'el cu argumentarea filozofică, și prin tot atîta raportare la realități și înțelesuri istorice.

Luptele românești pentru libertate politică, socială și culturală — lupte care stau la temelia statului român modern — au găsit în posturile gândirii iluministe importante puncte de sprijin. Sînt de amintit, în această privință: pledoaria cărturarilor din *Scoala ardeleană* în legătură cu latinitatea limbii și continuitatea românilor în Dacia, mișcarea generației de la 1848 și, în genere, întreaga dezbatere din secolul trecut în legătură cu idealul unității și al independenței naționale.

Avem de amintit — mai departe — influența romantismului european, mai cu seamă a celui de spirit francez. Literatura noastră modernă, într-o bună parte a ei, s-a format sub inspirația acestui romantism. Și-a însușit — asimilîndu-le și dîndu-le tinctură locală — teme, mijloace, forme

de sensibilitate, direcții generale de gândire. Ne regăseam pe noi — ca sensibilitate comună, ca psihologie de popor — atât în privirile romantice îndreptate spre viitor, cât și în cultul romantic pentru trecut. Nota avîntată, străbătută de pasiunea vieții și de un sentiment înalt al umanității, corespundea cu starea noastră de spirit ca popor aflat într-o perioadă de prefaceri și aspirații intense. Cealaltă, a pascismului visător sau contemplativ, nu mai puțin, era de natură să răscolească în cugetul nostru comun amintiri scumpe. Preferințele romanticilor pentru Evul Mediu, ca și voința acestora de a-l reabilita în ochii posterității, găseau și aici ecouri asemănătoare. Și la noi, Evul Mediu era o perioadă ce trebuia adusă în atenția noastră comună. În ea — în această perioadă — ne-am constituit ca stat liber și național; ne-am definit o conștiință politică; am cunoscut o seamă de străluciri ale construcției voievodale; am preluat — fie și în haină slavonă — părți esențiale din sinteza mediteraneană a Bizanțului în vremea lui de splendoare. „Prefața“ la *Cromwell*, cu referirile ei aparte la drama de caracter istoric, își trimetea ecourile și aici. Victor Hugo devenea și pentru noi o figură directoare, un model universal. De fapt, nu era singurul; apărea într-o contextualitate europeană, în care puteau fi întîlnite și alte nume; Shakespeare, Goethe, Schiller, Byron, Lamartine.

Dar, bineînțeles, principala mișcare privind constituirea și dezvoltarea teatrului nostru istoric trebuie căutată în evenimente și situații legate de viața internă a țării și de funcționarea conștiinței noastre naționale.

Veacuri întregi, de-a rîndul, forțe și împrejurări constrîngătoare ne-au ținut la o anume distanță de evenimentele lumii europene. Acum, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, începeau să se ivească la orizont semne de libertate. Pe de o parte, zdruncinările petrecute în jocul de interese al marilor monarhii dădeau popoarelor asupra o puțină mai mare decît pînă atunci de a-și spune și ele cuvîntul; pe de altă parte, ideile de libertate gîrate de mișcarea iluministă și ideile Revoluției Franceze își făcuseră drum, chiar și în sfere care înțelegeau să le opună piedici. În acest cadru de condiții, intelectualitatea românească și-a dat seama că trebuia să ia atitudine, că avea de îndeplinit o misiune. Interior, era nevoie de o stare de spirit activă,

susținută neapărat prin puterile noastre creatoare ca popor; în afară, trebuia să arătăm străinătății că voința noastră de libertate nu reieșea dintr-o simplă contagiune a vremii, ci constituia o revendicare legitimă, expresie de viață a unei așezări istorice cu vechime milenară.

Porțile Europei, care multă vreme fuseseră pentru noi ca și închise, începeau acum să se deschidă. Intram într-o perioadă eroică, în care conștiința românească trebuia să procedeze atât cu elan, cât și cu luciditate. Renașterea noastră națională se petrecea sub semn european. Se impunea ca într-un timp scurt, cât mai scurt cu putință, să recuperăm valori și trepte ale culturii occidentale, aceea de care vitregiile vremurilor ne ținuseră departe. Se profilau astfel două orientări, de însemnătate complementară: una spre realitatea locală, alta spre civilizația europeană. Amândorura, evenimentele le-au dovedit legitimitatea. Procesul lor s-a desfășurat în mod autentic, cu susțineri din adâncime, atât într-o ordine a instinctului nostru etnic, cât și într-una reieșind din stratificări profunde ale spiritualității noastre autohtone.

În tot acest proces, sentimentul istoriei ne-a fost o călăuză sigură, statornică, edificatoare. Mulți dintre revoluționarii de la 1848 și dintre principalii luptători politici pentru întemeierea statului român modern — N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, C. A. Rosetti, frații Golescu, Ion Brătianu ș.a. — erau ca intelectuali fie istorici propriu-ziși, fie prieteni și sprijinitori ai disciplinei. La Paris, militanții din emigrația românească urmăreau cursurile de la Collège de France ținute de Edgar Quinet, Adam Mickiewicz, Jules Michelet. Este necesar ca progresul spre care aspirăm să-și extragă esențe din sufletul țării; această idee, cu rezonanță de program, devenea cuvânt de ordine în conștiințele luminate și active din epocă. Asistăm astfel la un cuprinzător proces de resurrecție națională. Poeții contemplă ruine; evocă virtuți strămoșești; cîntă trecutul patriei. Istoricii dezgroapă cronici; cercetează documente; înțeleg să imprime un nou impuls arhivei naționale. Filologii se preocupă să descopere și să pună în valoare fondul folcloric al creației autohtone. Herder, cu doctrina lui încărcată de respect sacrosanct pentru limba, legendele și tradițiile popoarelor, este prezent în multe cugete. N. Bălcescu așază creația populară în rîndul izvoarelor de seamă ale istoriei naționale. Scriitorii își fac

un titlu de onoare din a transpune motive folclorice în creația lor cultă. În poemul *Cîntarea României*, Alecu Russo celebrează în ton biblic, cu viziune romantică, momente reprezentative din fresca istoriei naționale. Programul literar din 1840, conceput de M. Kogălniceanu și înscris în primul număr al revistei *Dacia literară*, marca pentru cultura noastră națională semnificații asemănătoare cu cele din mișcarea *Sturm und Drang*, în perioada iluminismului german. Se preconiza, în acest program : ca de la literatura de traduceri și imitații, inerentă într-o primă fază a renașterii noastre moderne, să se treacă la o creație originală, în ale cărei motive de inspirație cronică țării să dețină un loc de frunte. Tot M. Kogălniceanu, în lecția introductivă la cursul de istorie națională, ținut în 1843 la Academia Mihăileanu din Iași, venea cu priviri capabile să dea fenomenului înțelesuri de doctrină și sinteză. După ce mai întâi celebra ideea de istorie ca datorie spirituală pentru toate popoarele și pentru fiecare om instruit în parte, și-a impus să arate că istoria noastră națională nu stă mai prejos de istoria altor popoare, ca adevăr uman, ca datorie de viață, ca prezență morală în comunitatea lumii.

În această conjunctură națională, și în acest climat spiritual, drama istorică găsea un cîmp propice de afirmare. Ambianța romantică i-a venit esențial în ajutor. Acestor împrejurări, teatrul românesc le datorează cîteva din principalele lui împliniri.

2. AUTORI ȘI OPERE

Începem seria acestor împliniri cu *Răzvan și Vidra*. Ca figură istorică, Răzvan nu prezintă vreo însemnătate aparte. Despre ființa și domnia lui efemeră, cronicile nu fac decît mențiuni fugitive. B. P. Hasdeu, autorul, era o personalitate enciclopedică ; într-o perioadă cînd ne aflăm încă în fază de constituire a statului român modern, găsea necesar să proclame și să pledeze pentru un drept la universalitate al culturii românești. În conformația sufletească a eroului său, puneă să se încrucișeze, sub vădită inspirație romantică, o seamă de contraste. Rob, totuși știutor de carte. Deși stigmatizat de mulți din jurul său pentru originea lui obscură,

știa să procedeze cu superioritate, iertându-i cu generozitate pe toți. Atâtea contrarietăți și injustiții petrecute în viața lui ar fi putut să-l facă egos și răzbunător. Se gîndește, totuși, în primul rînd la ceilalți ; înțelege să se pună în slujba celor mulți, neapărați de nimeni și nedreptățiți de toți. Pleacă în codru ; ajunge căpetenie de haiduci. Își atribuie și mai departe scopuri nobile, umanitare ; seamănă în această privință cu Hernani din piesa lui Victor Hugo sau cu Karol Moor din *Hoții* de Schiller. Este rebust sufletește. Își impune cu hotărîre să fie un apărător al oamenilor și al cauzelor drepte. Are însă slăbiciuni, ceea ce îl va face să cedeze ambițiilor nemăsurate ale Vidrei și să se lase purtat de visurile lui de mărire, intervenite între timp. În totul, deci, un personaj menit ca în reflectarea lui literară să exprime culoare și semnificații romantice, filtrate prin elemente locale de baladă și cronică.

Hasdeu, însă, nu s-a oprit la aceste elemente de ordin predominant popular. Deopotrivă, piesa avea să constituie și un multiplu manifest al vremii. Prin ea, o seamă de ecouri ale epocii își găseau încă o cale de propagare. Programul generației de la 1848, în ce privește situația socială și politică a păturii rurale, începea să treacă din stadiul său teoretic în acela al primelor înfăptuiri practice. Dezrobirea Țiganilor, și această chestiune, se afla la ordinea zilei. Instituția în cauză — penibilă prelungire feudală ce menținea starea de servitute a lucrătorilor Țigani de pe moșiile boierești sau mănăstirești — constituia un anacronism dureros. Piesa lui Hasdeu, luînd în această direcție atitudine categorică, se alătura astfel protestelor ridicate cu putere în epocă de către istoricii, poeții și militanții noștri revoluționari.

Despot-Vodă, drama lui Vasile Alecsandri, este prin excelență o creație romantică. Personajul principal ne este înfățișat drept un amestec pe cît de straniu, tot pe atît de pitoresc, de viciu și virtute. Pe de o parte, ne izbește aventurierul : origine dubioasă, muncit de ambiții absurde, peregrinînd din țară în țară în căutare de bani și glorie, lipsit de scrupule, în conflict adesea cu legile și cu morala, gata ca pentru atingerea vreunuia din scopurile sale, indiferent care, să strivească fără scrupule criterii și sentimente constituite. Pe de altă parte, ni se revelează în el un om cu însușiri aparte, cu intuiții pătrunzătoare. Are farmec personal ;

este instruit ; a trecut un timp și printr-o universitate din Franța ; elocința și forța lui de argumentare pot capta și convinge. În Germania, se apropiase de luteranism ; cunoșcuse pe Melanchton și pe învățatul Ioan Sommer. Își constituise și o gândire politică, atribuindu-și în acest sens o misiune: Viza să smulgă Constantinopolul de sub stăpînirea musulmană și să readucă la viață vechiul Bizanț. În ce privește problemele românești, avea idei despre originea poporului nostru și vedea posibil ca într-un viitor apropiat să se înfăptuiască unitatea noastră națională.

Influența lui Victor Hugo — în speță, prescripțiile din „Prefața“ la *Cromwell* — este evidentă. Întregii piese îi sînt imprimate tonuri de melodramă. V. Alecsandri se preocupă să redea culoarea locală ; cultivă surpriza, peripecțiile extraordinare, travestițiile, loviturile de teatru. Aduce pe scenă situații tari, îmbinînd în ele durerea morală cu durerea fizică. Amestecă situații tragice cu altele comice. Compune și o figură de bufon — Ciubăr-Vodă — cu elemente împrumutate din bufonii poetului francez, în parte și din aceia ai lui Shakespeare. Lasă ca asupra personajelor să plutească întotdeauna și o undă de mister, purtătoare în ea de presimțiri sumbre, pînă în cele din urmă împingînd înspre deznodăminte fatale.

Nota de pledoarie pentru o cauză umană, prezentă în toate dramele lui Victor Hugo, apare și la poetul român. Acțiunea din piesă se petrece în secolul al XVI-lea ; totuși, în replicile și tiradele personajelor putem recunoaște idei și sentimente ale generației din epoca unirii, însuflețite de un patriotism fervent, adăpostind în el și o conștiință aproape misionară.

Este interesant de remarcat că spiritul romantic a rămas, în drama istorică românească, drept o dominantă atît de concepție cît și de factură estetică, și după ce perioada acută a mișcării romantice luase sfîrșit. Faptul își are mai întîi o explicație de ordin general. Pe scena de teatru istoria nu poate fi adusă ca pe catedră, ca într-o dezbatere de specialitate, ca într-un tratat sau manual ; pe această scenă, neapărat, trebuie ca faptelor să li se imprime și culoare, și expresie, și o anume pasionalitate, bineînțeles nu desfigurînd adevărul istoric, dar în orice caz aducîndu-l într-o rază în care percepția rațională să-și poată asocia și elemente afec-

tive. Faptul, apoi, își are mai ales și determinarea lui locală. Sentimentul istoriei intră în permanențele de gândire și de simțire ale spiritualității românești. Cîndva, acest sentiment fusese un mare sprijin moral în lupta națională pentru dobîndirea unirii și independenței; acum, trebuia să ajute la consolidarea și adîncirea acestor cuceriri. În plus, un dramatism aparte al istoriei noastre naționale: există în cuprinsul acestei situații și procese de adîncime, a căror înțelegere poate că nu ar fi posibilă fără ca perceperea fizică a faptelor să nu includă în ea și o tensiune patetică.

Frămîntarea psihologică a personajului principal apare frecvent în tematica pieselor. Voievozi ca Vlaicu Vodă și Ioan Vodă cel Cumplit au inspirat cîteva din cele mai bune drame istorice în literatura noastră națională. Fiecare din aceștia, ca monarh și ca om, a avut de purtat o luptă grea. Vlaicu Vodă, în piesa cu același nume a lui A. I. Davila, trebuie să înfrunte o imixtiune și o propagandă catolică, dusă și cu amenințări constrîngătoare din afară, și cu mijloace subtile în propriul său palat. O propagandă, de fapt, sub care se ascundea un imperialism apostolic periclitînd liniștea țării și, în perspectivă, întregul ei destin. Drama din sufletul voievodului poate avea și un înțeles simbolic; este drama însăși a țării, constrînsă de atîtea ori de-a lungul vremii să sufere și să aștepte în tăcere justiția și dezlegările imanentei. Ioan Vodă cel Cumplit se izbește tot timpul de neînțelegerea ori de trădările boierilor viciați de goana lor după putere, unii dintre ei aserviți unor interese străine, indiferenți sau obtuzi față de drama de viață a țăranilor iobagi. *Letopisești*, piesa lui Mihail Sorbul, reprezintă în această privință un semnal. Într-adevăr, Ioan obține tronul, fără autorizarea divanului boieresc; vărsase mulți bani puterii suzerane. Ca domnitor, este stăpînit de gânduri nobile și patriotice. Voia puterea, dar nu numai pentru aceasta în sine, ci și pentru a o folosi într-o cauză socială și națională. Este pregătit, deci, pentru suferință; simte, chiar, că s-ar putea să-l aștepte însuși martiriul. Ar vrea ca boierii, cu toții, să reziste turcilor. Dar aceștia ezită; nu-i înțeleg gândirea și chemarea, fie pentru că nu resimt cu destulă fermitate noțiunea politică a unirii lor, fie pentru că mulțimea conflictelor dintre ei și complexe de ambiții nesatisfăcute i-au măcinat sufletește. O situație asemănătoare, și într-o piesă

contemporană: *Ioan Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga. Și aici, domnitorul se izbește tot timpul de neînțelegerea și trădarea boierilor. În goana lor după putere, mulți din aceștia s-au supus unor interese din afară, devenind străini de drama de viață a țăranilor iobagi.

Alexandru Lăpușeanu, de asemenea, aspira să fie un domn bun, să vină în ajutorul țăranilor, să stăvilească luptele fratricide pentru tron, să continue în Moldova o tradiție datînd de la Ștefan cel Mare și Petru Rareș. Cronicile, totuși, vorbesc despre el și ca o fire răzbunătoare, crudă, gata pentru apărarea ambițiilor și a persoanei sale să alunece din crimă în crimă pînă la catastrofa finală. Este unghiul sub care personajul a fost văzut de Costache Negruzzi în cunoscuta și inspirata sa nuvelă. În același spirit au încercat să-l vadă, dar fără concentrare dramatică și fără pătrundere psihologică, și cîteva încercări teatrale din secolul trecut: *Lăpușeanu Vodă* (1872) de Samson Bodnărescu, *Alexandru Lăpușeanu* de D. Bolintineanu, *Lăpușeanu* (1873—74) de M. Scurtescu.

L-am amintit anterior pe Iacob Heraclid din *Despot-Vodă*. Gaspar Grațiani, personajul din piesa cu același nume a lui I. Slavici, are tangențe cu acesta. Din nou, un aventurier străin, ajuns pe tronul țării, într-un fel adăpostind în cugetul său gînduri și aspirații superioare, într-alt fel însă prizonier al unor slăbiciuni și oscilații menite să-l piardă. Ar fi vrut să fie un domn bun și să inițieze în țară o politică de pace, să îndepărteze pericolul intervențiilor și al invaziilor străine, să lupte împotriva sărăciei, să reducă pretențiile Porții, să ridice prestigiul țării și al demnitarilor ei, totul cu judecată și cu autoritate de monarh înțelept. Era catolic; însă, departe de a face prozelitism, dimpotrivă, se gîdea să instituie în țară o atmosferă de toleranță religioasă. Ce, anume, i-a provocat căderea? Grațiani nu putea nici să înfrunte totul, nici să rămînă indiferent în fața prejudecăților din jurul său, unele din acestea privind concepția religioasă în sine, altele iscate de legătura sa cu evreica Sara. De asemenea, pendularea sa între Sara și Elvira — prima ca demon, cealaltă ca înger — purta în ea presimțiri nefaste.

Îl putem aminti și pe Ștefăniță, mai întîi personaj principal într-o încercare dramatică a lui Iosif Vulcan (*Ștefăniță Vodă cel Tânăr*, 1893), apoi în *Vișorul* lui Delavran-

ce a. Sub raport strict istoric, știm că acest voievod nu era lipsit de calități, atât militare cât și diplomatice. Într-o perioadă în care presiunea otomană devenea din ce în ce mai insistentă, sfidând condițiile din pactul nostru de capitulație și amenințându-ne în însăși existența noastră ca stat, acest domnitor s-a orientat spre regele polonez, în nădejdea de a găsi în alianța cu acesta o soluție de interes european împotriva penetrației musulmane. Este necesar să precizăm că acest tratat nu consacra o vasalitate, ci reprezenta o convenție între părți egale. Ca om, însă, voievodul era un nestăpinit. Și anume : o fire pe cât de capricioasă, tot pe atât de autoritară, cu izbucniri violente și acțiuni necugetate, unele din acestea pînă la perseverări în porniri diabolice.

În această galerie — domnitori angajați în frământări de conștiință sau stăpîniți în firea lor intimă de trăsături contrarii — Petru Rareș se impune cu deosebire. Începutul l-a făcut Delavrancea, cu *Luceafărul*. Eroul, aici, luptă cu ingratitudinea oamenilor, cu soarta lui de pribeag, cu adversități ale împrejurărilor, cu piedicile întîmpinate în calea planurilor lui politice. Ideea va fi continuată în zilele noastre, cu mijloace conceptuale și estetice de un ordin mai intelectualizant, în piesa *Petru Rareș* de Horia Lovinescu. Sîntem martori, acum, la calvarul lui Rareș, de-a lungul celor două domnii ale sale. Lupte cîștigate și lupte pierdute ; singur, adesea, între dușmani redutabili, din țară și de peste hotare ; trădări, unele date de la început pe față, altele torcîndu-se în tăcere și așteptînd prilejuri potrivite ca să izbucnească ; alternări dureroase între momente de încredere și momente de deznădejde ; recurgeri la acte justiționare, totul izvorînd dintr-un sentiment intens și necruțător al datoriei ; ingenuncheri forțate, cu sacrificări ale mîndriei personale pentru ca în schimb să fie salvată cauza comună ; accese de revoltă împotriva „istoriei“, mai oarbă — cîteodată — decît o „cîrțiță“ ; contrarietăți și înfrîngerii, amenințînd parcă să-l copleșească atât în ființa sa ca om, cât și în voința sa ca domnitor ; exilul, apoi, pe de o parte confundîndu-l în reculegere și meditare filozofică asupra vieții, pe de altă parte cu răzvrătiri intime, cu îndîrjire la luptă, cu hotărîrea disperată de a-și apăra destinul.

Figura lui Ștefan cel Mare ocupă locul major. Pînă la Delavrancea, în dramaturgia noastră istorică, a apărut re-

lativ puțin. Cîteva încercări minore — *Ștefan cel Mare* (1857—58) de Matei Millo, *Ștefan cel Mare* (1904) de State Dragomir ș.a. — mai pot trezi cel mult un interes documentar. Faptul nu trebuie încredințat; își are justificatii firești. Trebuiau străbătute încă o seamă întreagă de distanțe, pe plan literar și pe planul culturii noastre în general, pînă ce o personalitate voievodală ca aceea a lui Ștefan cel Mare să poată ajunge pe o scenă de teatru cu chipul ei legitim și cu semnificațiile ei pertinente.

Marea poartă prin care figura domnitorului moldovean a pășit în teatrul nostru istoric este *Apus de soare*, capodopera lui Delavrancea. Știm cu certitudine că autorul se documentase cu tot ce putea să-i pună la dispoziție, pînă atunci, și cronicile noastre vechi, și studiile în materie ale istoricilor noștri moderni. Presupunem, totodată, că Delavrancea nu ținea să se conformeze cu strictete unei exegeze istorice, ci a preferat să meargă pe linia intuițiilor și a inițiativelor lui de artist. Este greșit să se spună că Delavrancea ar fi dat la iveală o figură construită, ieșită pe de-a-ntregul dintr-un atelier artistic al scriitorului, demonstrație de teatralitate pe o temă cu fundal de legendă și de cronică. În operă, adevăr istoric există; nu însă un adevăr material, decurgînd din reconstituiri exacte și cenzurări obiective, ci unul intrat în conștiința comună, avînd de partea lui năsfirșite adeziuni afective, fabulatoriu desigur sub raport descriptiv, dar moralmente putînd fi atestat prin înțelegeri generale. Rareori, poate, într-o operă literară românească, atîta reunire și atîta întrepătrundere de sensuri și de valori de sensibilitate și istorie românească. Putem recapitula: prelungiri ale mișcării inițiate prin programul *Daciei literare*; continuare și sublimare pe planuri de artă a ideologiei pașoptiste; preluări ale viziunii folclorice în datele și elaborările creației culte; revelații produse în conștiința noastră națională prin publicarea cronicilor; influențe romantice, nu numai de ordin estetic și literar, dar și ca mod de privire în istoria politică și în istoria suflutească a popoarelor.

Apus de soare a fost reprezentată în 1909. Ne aflam, atunci, într-un moment caracteristic din viața și dezvoltarea noastră ca popor. Pe de o parte, comunitatea românească putea privi cu mulțumire îndărăt: la ceea ce, prin ea însăși,

cucerise ca unire și independență națională ; la ceea ce recuperase din întârzierile pe care i le impusese istoria ; la reintrarea ei activă în circuitele culturii europene ; la ceea ce datora unui trecut milenar, cu luptele acestuia de adâncimi și cu vredniciile lui tăcute. Pe de altă parte, puteam să privim cu încredere înainte, spre întregirea teritoriului național și spre triumful unor imanențe istorice. Și sub raport epic, și în mod simbolic, piesa lui Delavrancea era făcută să se încadreze în acest climat. Ștefan cel Mare nu era numai un domnitor ; sentimentul nostru comun îi atribuia și prestigii de simbol. Încarna în personalitatea sa istorică, și de asemenea, în complexitatea lui morală ca om, fapte adânci și permanențe din viața și destinul nostru ca popor.

În epoca noastră, tema este reluată, într-un mod mai meditativ, cu motivări de filozofie a istoriei, de către Paul A n g h e l în *Săptămîna patimilor*. Ștefan, domnitorul Moldovei, ne este înfățișat în cea mai grea confruntare pe care i-a pus-o pe umeri destinul lui ca om și conducător de țară : stăvîlirea invaziei otomane. Aceasta, și în numele dreptului nostru ca popor de a trăi, și în acela al creștinătății de a se apăra. Este om, în toată puterea cuvîntului : cu înălțimi și scăderi, cu virtuți și patimi, cu izbucniri eroice ca și cu refugieri sau îndoieli dureroase. Rezumă faptul în cuvinte simple, în idei lapidare : „...stăm singuri, cu piepturile noastre, la poarta creștinătății...” ; și mai departe : „... și dacă această poartă va cădea, atunci toată creștinătatea va fi în primejdie...” De aici, îngîndurarea severă a domnitorului ; de aici, îndemnul neîndurător de a se descoperi mereu pe sine, cu puteri inedite și continuu înprospătate, unele din acestea macerate îndelung în frământările lui de conștiință, altele izbucnind imprescriptibil din intuiția clipei. Este diplomat și strateg ; imprimă demnitate ; știe să îmbrace și să poarte purpura, lăsînd a se înțelege că este în misiunea lui să preia ceva din moștenirea istorică și spirituală a Bizanțului. Nu mai puțin, este și un om al pămîntului și al țărănilor, înfrățit cu aceștia, consimțind să împartă cu ei soarta, sărăcia și prețul necruțător al voinței de supraviețuire.

Istoria este privită, nu ca o simplă înșirare de evenimente, ci ca o complexitate de idei în mers, cu rosturi integrante în ordinea, devenirea și construcția umană. Voievodul este

mai mult decît un administrator, un deținător de putere, Este, deopotrivă, și un gînditor. Construcția voievodală îi cere să fie și arhitectul ei, cu viziune pătrunzătoare în istorie și în destinul patriei sale. Este dator să privească lucrurile în perspectiva devenirilor lor superioare. Sarcina lui statală îi impune să fie lucid, perspicace, neșovăielnic. Trebuie să dea dovadă de forță și hotărîre, să procedeze cu promptitudine și necruțare, să nu se intimideze în fața trădării, a intrigilor pe cale de constituire, cu atît mai mult a celor în plină acțiune. Aceasta, însă, nu îl va împiedica să fie și om : cu porniri ale simțurilor, cu alunecări în eroare, cu îngîndurări, cu reacțiuni cîteodată absurde, cu oscilații intime între stări sufletești contrarii.

Evenimentele din acțiunea piesei se petrec aici în țară ; deslușim, totodată, și un fundal al lor, european. Ideea *poporului* domină cu autoritatea ei istorică și morală întreaga desfășurare. Presupune continuități îndelungi ; are rădăcini înfipite adînc în viața și conștiința comunității autohtone ; e larg înveșmîntată în semnificații menite să-i confere adevăr și demnitate. În ce privește adevărul istoric, acesta poate fi ilustrat, nu numai prin reconstituiri exacte și conformități materiale, ci și prin ipoteze ori ficțiuni artistice, capabile adesea să reliefeze cu mai multă pregnanță și mai multă elocință esențele, valorile și în genere implicațiile spirituale ale faptelor.

Cîteva observații, acum, și cu privire la forma artistică la cei doi autori contemporani amintiți mai sus.

Forma artistică practică de Horia Lovinescu în *Petru Rareș* se conjugă de aproape cu înțelesul filozofic al dramei. Fundalul adăpostește în el elemente de substrat folcloric, precum și imagini matriceale de cronică. Și unele, și celelalte, nu apar izolat, ca includeri stilistice sau ca plăcări voite de pitoresc arhaizant în desfășurarea generală a textului, ci se contopesc în mod natural, fără afectări și manierisme, în lumina, căldura, claritatea, sinceritatea și modernitatea intelectualizantă a expunerii. Tot așa, sub raport stilistic, Paul Anghel ne pune în față o partitură cu rezonanțe bogate și prelungi. Pe de o parte, se continuă o tradiție de proză poetică : inflexiuni de cronică, modulații populare, colorituri neobizantine, implicații de ethos autohton, imagini etnografice, cadențe trebuind să redea și să propage un climat

de plutire între imaginație și realitate. Pe de altă parte : terminologie diplomatică, aspecte de viață princiară europeană, atmosferă de cancelarii, protocol statal, vocabular strategic, treceri de la fapte reale la înțelesuri generale de ordin ideatic. Aceste două filoane se împletesc, aderă unul la celălalt, integrează o formă poetică nouă, totul într-o armonie și într-o unitate cu egale deschideri înspre farmecul literar ca și înspre o anume voluptate meditativă.

Nu am avea dreptul de a încheia acest paragraf, privind reflectarea romantică în teatrul istoric românesc de la începuturile mișcării și pînă în zilele noastre, fără a include în tabloul chestiunii și o seamă de considerații sintetice asupra lui N. Iorga ca dramaturg.

Marele nostru învățat, în decurs de trei decenii (1910—1940) a dat la iveală peste cincizeci de piese de teatru, majoritatea acestora de cadru istoric și tratînd teme istorice *. Venea în această dramaturgie, nu cu o altă personalitate, conformată specific ca pentru literatură sau ca pentru teatru, ci cu aceea a formației lui fundamentale, cea de istoric și de filozof al istoriei. Nu înseamnă, însă, că ar fi ignorat vreodată criteriul estetic. Nu înțelegea, totuși, să lase acestui criteriu libertăți absolute. Socotea că fără ancorări într-un cuprins de idei, și mai ales într-o finalitate etică, acest criteriu ar putea să alunéce cu ușurință în arbitrar, în rătăcirii, în construcții lipsite de generozitate și de pulsații umane.

Într-o anume măsură, N. Iorga era și un doctrinar de teatru. Nu în formă sistematică, teoretizantă ; dar, în orice caz, cu atitudine bine marcată și cu accente de milintantism

* Unele piese evocă personaje și evenimente din istoria lumii, mai cu seamă Antichitatea și Evul Mediu. Spicuim : *Moartea lui Alexandru* (o dramă a dezrădăcinării ; Alexandru, pe măsură ce începe să se considere zeu, apariție providențială, se îndepărta de patria sa și aproape de toți ai săi) ; *Cleopatra* (frumoasa regină a Egiptului are „trezeci de dinastii” în spatele ei ; farmecul ei, ca și un întreg Orient pe care îl întrupa, aveau să strivească voința romană și brațul înarmat al lui Antoniu) ; *Moartea lui Asur* ; *Catapeteasma ruptă-n două* (episod din drama lui Fotie, oșteanul-filozof, ajuns prin puterea împrejurărilor împărat al Bizanțului) ; *Sfîntul Francisc* ; *Regele Cristina* (conflictul reginei cu o contemporaneitate obtuză și refractară) ; *Moartea lui Dante* ; *Un biet moșneag și un doze* ; *Contra patriei* (episod din Revoluția Franceză) ; ș.a. Celelalte piese dezvoltă subiecte din istoria națională : *Mihai Viteazul*, *Tudor Vladimirescu*, *Doamna lui Ieremia*, *Un domn pribeag* ș.a.

programatic. Postula, ca fapt și ca premisă de bază : teatrul trebuie să fie o școală la îndemîna și pe înțelesul cîtor mai mulți. Educația națională, în chiar datele și obiectivele ei de bază, trebuie să se sprijine și pe teatru. Considera această artă ca fiind de „necesitate publică“. De-a lungul vremurilor, în epoci de cultură, teatrul a ajutat la descoperirea și apoi la propagarea în cugete a sensului uman.

Istoria — în concepția lui N. Iorga — este o disciplină umanistă, avînd în datoria și misiunea ei să stabilească adevăruri asupra faptelor prin care omenirea și-a exprimat sufletul și activitatea ei. Trebuie, în mod pragmatic, să ajute la cunoașterea trecutului ; nu mai puțin, ea trebuie să răspundă și unor nevoi interioare, privind bucuria intelectuală și morală de a citi și descifra în tainele umanității.

Istoricul — proclama N. Iorga — trebuie ca înainte de toate să fie *om*. Întrucît în fața lui nu stau scheme ori date apriorice, ci fapte particulare, fiecare cu existență și întipărire proprie, istoricul este ținut să intre în *viața* acestor fapte, să trăiască această viață, s-o întuiască pe cît cu putință în mișcarea ei vie, cu ceea ce deține esențial în ea și ni se poate transmite ca atare. Împărțirile, subîmpărțirile, paraîmpărțirile — toate acestea — spun cît spun. Nu întotdeauna istoria are nevoie de ele. De atîtea ori, istoria poate găsi că ar fi fără rost să se facă deosebiri între erou și popor, între gloata celor mulți și splendoarea celor aleși. Ceea ce contează, în viața istorică este altceva. Anume : silința, munca, lupta, înaintarea, retragerea, răsărîrea în lumină ori coborîrea în întuneric a tuturor, unul condiționînd pe celălalt și toți laolaltă împlinind lanțul solidar al unei manifestări de viață înfăptuite, ce duce în eternitate pecetea unică a unui popor anumit.

Mai mult decît pe orice, în viața istorică, popoarele se reazemă pe *justificația* lor. Se dezvoltă, pot ajunge la autonomie spirituală și politică, ori dimpotrivă decad, naufragiază și părăsesc scena istoriei, după cum au știut să creadă sau nu într-o seamă de idei directoare. Concepea istoria — repetăm — ca pe o imensă realitate vie. De aceea, nu se oprea la o atitudine de savant, preocupat în mod teoretic să descopere, să descrie și să inventarieze fenomene. Își impunea ca în fața acestora să vină cu starea de spirit a aceleia simțind nevoia să le înțeleagă mai adînc, în curgerea

lor funcțională și în puterea lor de a purta în ele semnificații umane. În dosul oricărui fapt, înscris într-un document ori materializat într-o relicvă, se ascunde în mod necesar o năzuință omenească. O năzuință, anume, putînd să oglindească în mic ceva din viața specifică a unui popor sau ceva din viața universalității umane.

Gîndirea de umanist și de moralist a lui N. Iorga se clădea și pe temelii de pedagogie națională. Trebuie mijlocită cunoașterea națiunii pe cît mai multe căi de cultură posibile. În climatul spiritual al unei asemenea datorii, istoricul și poetul își dau mîna. Adevărul trebuind să fie comunicat lumii poate reclama vocația și meșteșugul amîndurora. Realitățile umane în general, realitățile patriei în special au nevoie nu numai să fie constatate în mod rece, obiectiv, ci să fie transfigurate și afectiv. Totul poate interesa : și marile linii de forță, acelea prin care trecutul național s-a încadrat în mersul vieții universale, și ultimul detaliu local, închizînd în el un specific, un accent de viață, o vibrație în adîncime. Trebuie să înțelegem și să zugrăvim aspecte ale firii românești, cu datele ei matriceale și cu modelările prin care a străbătut. Merită să fie înviate personalități reprezentative din trecut, cu puterea acestora de a fi stăpînit și interpretat situații esențiale în existența noastră românească.

În dramele sale istorice, N. Iorga a urmat aceste linii de gîndire. Putem desluși, în conținutul și tonul lor general, aspecte și valențe din personalitatea complexă a dramaturgului : savant, gînditor, umanist, poet, profesor, pedagog social și național, militant în cultură, istoric realist dublat de unul vizionar. În felul ei, dramaturgia pe care ne-a lăsat-o este unică. Are în ea clasicism, ca și romantism ; reunește în ea un eclectism aparte, cu elemente din Shakespeare, din Corneille, din Goethe, din Schiller, fără ca marca vreunuia din aceștia să capete în operă vreo predominanță sau altă. Creație poetică, totodată și operă de școală ; este și teatru, și catedră ; are în ea idealism și zboruri, după cum știe să coboare, cu teribile scrutări, și în miezul aspru al crudelor realități. Istoria — ni se spune în sinteza acestor gînduri — este făcută din tumulturi, mai mult decît din contemplări. Dar, oricum, trebuie să știm că dincolo de ceea ce poate

părea contradictoriu, amenințând cu destrămări și dezastru, există și funcționează un sistem de imanențe, capabil să restabilească echilibruri și să apere valorile vieții.

3. DOUA ÎNTREBĂRI ȘI DOUA RĂSPUNSURI

În ce măsură, reconstituind în creația lor dramatică această frescă de oameni și situații, autorii au respectat adevărul istoric?

Hasdeu, cu o dublă viziune, cea de poet și cea de istoric, a ridicat în plin această chestiune. Putem admite că răspunsul dat nu-l privea numai pe el personal, ci închidea în el și opinii generale din epocă. Găsim acest răspuns în articolul-studiu din *Mișcarea literelor în Eși*, publicat în *Lumina*, nr. 12—13—14, 1863. Merită să amintim un fragment:

„...Dacă trecutul unui popor poate să reînvie undeva cu culorile sale plăpânde, cu replegiunea adevăratului traiu, cu spontaneea varietate a faptelor, a personajelor, a limbajului; apoi, numai doară pe scenă, într-o dramă istorică, într-un *Götz von Berlichingen* sau în *Lodovico Moro*. Romanul istoric e prea monoton, chiar sub pana unui Walter Scott; istoria proprie e prea sistematică, chiar din mîna lui Barante; drama și numai drama e în stare a reproduce viața cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului. Poezia dramatică — zicea marele Bacon, sînt acum trei secole — este istorie văzută; ea ni arată de față ceea ce în istorie ni se arată în trecut...”

Avînd în minte procedeele sale din *Răzvan și Vidra*, ca teoretician, Hasdeu propunea teza că între știință și poezie există raporturi de compatibilitate, fiecare însă avîndu-și stilul propriu și mijloacele sale aparte de cuprindere a lucrurilor. Nu trebuie să ne temem de drepturile imaginației; este o importantă cucerire a minții, aceea ca prin ajutorul imaginației să ajungem la reconstituiri grandioase, purtînd în ele adevăruri asupra vieții și umanității. „Știința — conclu-dea Hasdeu — înregistrează numai ce știe; poezia ghicește ce nu știe; și se poate întîmpla ca știința să vină mult mai în urmă pentru a constata prin fapte ceea ce poezia desco-

perise deja prin inspirațiune..." (în *Columna lui Traian*, nr. 14, 1870).

Încercăm, acum, să dăm un răspuns întrebării de mai sus. Desigur, nu putem afirma că în drama noastră romantică sau influențată de romantism adevărul istoric ar fi fost respectat cu exegeză. Dramaturgia istorică, aceea despre care s-a vorbit mai sus, cuprinde idealizări, plutește aproape de regulă într-un climat afectiv, nu evită modul patetic ori chiar sublim. Ne putem da explicații ale faptului: atmosfera romantică, sentimentul patriotic, militarea noastră pentru libertate și drepturi naționale; apoi: psihologia noastră ca popor renăscut la viață, trebuind ca după îngrădiri și suferinți prelungite să-și refacă încrederea și în valorile lui constitutive ca entitate umană. Dar procesul renașterii noastre naționale nu a încercat să camufleze fapte, să ocolească adevăruri. Nu ne-am ascuns defectele sau punctele negre din viața noastră ca popor. Dramaturgii noștri moderni — de altminteri ca și cronicarii din secolul al XVII-lea — au stăruit pe această linie. Dovadă: sinceritatea, franchețea, am putea spune și curajul cu care în operele lor au zugrăvit nefericirile luptelor pentru tron, divizarea păturii conducătoare în tabere dușmănoase, imixtiunile străine în viața țării, trădările de care s-au făcut vinovați atîția boieri, ținerea țăranilor într-o stare prelungită de iobăgie ș.a. În ce privește partea pozitivă — calitățile, virtuțile, actele de vitejie, puterea de abnegație, voința poporului de a-și construi și apăra o soartă — să nu spunem că s-a exagerat, că s-a alunecat în exaltări factice ori în apologii de sistem! Oricum, s-a păstrat un ton liniștit, convenabil, cu măsură și disciplină sufletească, accentul — în genere — căzînd pe o putere interioară ca popor de a ne trăi soarta cu simplitate, perseverare și încredere.

Și încă o întrebare! În apariția și dezvoltarea teatrului nostru istoric au existat influențe străine. Oare, aceste influențe nu i-au micșorat autenticitatea? Incontestabil, sînt de înregistrat și pastişuri, și compoziții de școală, și încercări convenționale, și adaptări stîngace, și imitații. Urmarea s-a văzut: piesele în cauză nu au ajuns la lumina rampei, cu atît mai mult în controalele durabile ale literaturii. Ne gîn-

dim, însă, la celelalte. Nu sînt puține. În acestea, influența străină s-a contopit organic în fondul creației originale. Pie-sele în chestiune poartă pe toată întinderea și în toate semnificațiile lor o pecete de autenticitate românească. Vorbesc în ele : legenda, cronica și expresia multor realități autohtone. Simbioza dintre aceste elemente locale și cele provenite din afară denotă, în afara virtuții naționale, și afinități spirituale de ordin european.

CONCLUZII

În teatru, ca și în alte direcții de creație literară, mișcarea propriu-zis romantică, aceea credincioasă pînă la literă unei doctrine și unui program corespunzător, a durat relativ puțin. Încă de la jumătatea secolului trecut, începuseră să se adune „procedee”, clișee și diferite forme sau tendințe manierizante, toate putînd să pară semne de oboseală și îmbătrînire. Cităm, între altele : notă retorică, exces declamatoriu, alunecări în melodramă sau chiar confundări cu aceasta, căutare de efecte, cultivare cu dinadinsul a senzaționalului spectaculos, afectări și prezumțiozitate, salturi facile între real și grotesc sau între melancolie și exaltare, concesii făcute publicului-amatorist ș.a.m.d. În fiecare din aceste observații, există o parte de adevăr. Totuși ! Constatările sînt mai mult constatări de suprafață. Spun cît spun ; în nici un caz, nu spun totul. Chestiunea în cauză implică și priviri mai largi, judecăți mai profunde. În problema de viață a secolului al XIX-lea, atît pe plan spiritual cît și în sfera realităților politico-sociale, mișcarea romantică s-a impus ; a dat în mod cardinal măsuri de gîndire și direcții de acțiune ; a marcat o etapă de cultură.

Să rezumăm ! S-au luat inițiative împotriva unor tradiții literare îmbătrînite. A fost prelucrat, în forme expresive de artă, spiritul revoluționar al filozofiei iluministe și al *Declarației drepturilor omului* din 1789. S-a arătat că literatura, prin genurile și formele ei de manifestare, trebuie să se

apropie într-un mod mai viu, mai eficient, de istorie, de realitățile sociale, de psihologia umană, de natură. S-a luat atitudine, s-au ridicat proteste, s-au desfășurat spiritualmente steaguri revoluționare, fără ca vreodată aceste manifestări să capete caracter iconoclast ori să împietzeze asupra unor cuceriri legitime ale inteligenței și ale sensibilității umane. S-au adus modificări de esență ideii că arta ar fi un apanaj aristocratic, dincolo de temeuri și revendicări populare. Au răsunat mesaje de libertate, cu deschideri și luminări de orizonturi în direcții de manifestare majoră a popoarelor. S-a mărit puterea de cuprindere a literaturii, dându-i-se posibilitatea să străbată activ, edificator, în imensa experiență de viață a secolului al XIX-lea. Spiritualitatea romantică și-a asociat idealurile revoluționare ale mișcărilor grupate în jurul anului 1848. Au fost stimulate, în conștiința popoarelor, idei și sentimente interesând de aproape statutul lor spiritual: prețuirea creației populare, valorificarea trecutului istoric, sentimentul locurilor natale. S-au făcut deschideri înspre sensuri și conținuturi ale evenimentelor socialiste, aflate pe atunci în stadii începătoare. Au fost afirmate cu putere drepturile *sentimentului*, nu numai în direcții literare și artistice, ci și în multe alte direcții interesând calitatea, aspirația, datoria, investirea umană. S-a scos în evidență, militându-se în consecință, un postulat ca acesta: opera de artă trebuie să cuprindă în ea o *lumină*, un curaj al realității, o dăruire, o generozitate intelectuală și morală, o voință de a veni în ajutorul oamenilor, un *patoș* al justiției sociale și al adevărului.

Mișcarea romantică a sprijinit ideea europeană, fiindu-i tribună și mijloc de acțiune, într-o perioadă grea, complexă, încărcată de avânturi, dar și pîndită de impasuri și crize. Pe de o parte: a intuit și a pus în acțiune, în cugetele popoarelor, afinități și convergențe înspre ideea universalității; pe de altă parte: a dat fiecărei națiuni în parte încă o puțină de a se descoperi pe sine, de a-și afirma o statură proprie. Așa cum nu se poate indica o dată certă pentru nașterea romantismului, tot așa, nu putem vorbi nici despre una în care și-ar fi încetat existența. A apărut, nu negînd ceea ce a fost înainte, ci convertind și sublimînd totul în forme și valori noi. La fel se va întîmpla și în viitor. Trebuie să nădăjduim

că și acesta, viitorul, la rîndul său, va ști să asimileze în agregările și rosturile sale caratele de adevăr și de sens general-uman ale experienței romantice.

În viața și demonstrația spirituală a acestor realități, teatrul nu a lipsit niciodată. Uneori, s-a aflat în prim plan; alteori, în planuri secundare. De fiecare dată, însă, a pus în actele sale, cu pătrundere și credință, o dublă devoțiune: pentru *cultură* și pentru *umanitate*.

INDICE DE NUME

- ABEL, personaj în opera lui Byron, 98—101
- ACRE (mareșala d'), personaj în opera lui Vigny, 137
- ACTÉ, personaj în opera lui Cossa, 217
- ADA, personaj în opera lui Byron, 99
- ADAM, personaj în opera lui Byron, 98
- ADELLE (Hervey de), 124
- ADELCHI, personaj în opera lui Manzoni, 213
- ADDISON, (Joseph), 31
- ADRIENNE, personaj în opera lui Lamartine, 162
- AGAMEMNON, personaj în opera lui Foscolo, 201
- AGRIPINA, 217
- AHILE, personaj în teatrul lui Kleist, 61
- AHRIMAN, personaj în opera lui Byron, 97
- AJAX, personaj în opera lui Foscolo, 201
- AKHOV, personaj în opera lui Ostrovski, 283
- ALBANI (contesa d'), 221
- ALCESTE, personaj în opera lui Molière, 272, 275
- ALBERT, personaj în opera lui Lamartine, 162
- ALCMENA, personaj în opera lui Kleist, 60, 61
- ALECSANDRI (Vasile), 292—293
- ALEXANDRU LAPUȘNEANU, 295
- ALFIERI (Vittorio), 196, 197, 200, 202, 203, 217
- ALPHONSE, personaj în opera lui Dumas-fiul, 159
- AMINTA, personaj în opera lui Niccolini, 205
- AMPHYTRION, personaj în opera lui Kleist, 61
- ANA, personaj în opera lui Grabbe, 68
- ANDREI al II-lea, personaj în opera lui Grillparzer, 73
- ANGHEL (Paul), 298—299
- ANTOINETTE, personaj în opera lui Augier, 172, 173
- ANGOULÊME (duce d'), 217

- ANTONIU, 300
- ANTONY, personaj în opera lui
Dumas-tatăl, 123—124
- ARESPE, personaj în opera lui
Niccolini, 205
- ARISTOTEL, 35, 115
- ARMINIU, personaj în opera lui
Kleist, 63
- ARMINIU, personaj în opera lui
Pindemonte, 203
- ARBONIM, personaj în opera
lui Lermontov, 281
- ARNOLDO, personaj în opera
lui Niccolini, 206
- ARSACE, personaj în opera lui
Niccolini, 206
- ASTARTEA, personaj în opera
lui Byron, 97
- ASTENE, personaj în opera lui
Niccolini, 205
- ATTILA, personaj în trilogia Ni-
belungilor, 80
- AUGIER (Smile-Guillaume-Vic-
tor), 169—176, 181
- BACON (Francis), 31, 303
- BACH (Johann-Sebastian), 187
- BALZAC (Honoré de), 151—154
- BALZAMINOV, personaj în
opera lui Ostrovski, 285
- BANABANUS, personaj în opera
lui Grillparzer, 73
- BARRIÈRE (Th.), 176
- BARANE, 303
- BEATRIZ, personaj în opera lui
Garrett, 257
- BEATRICE, personaj în opera lui
Cenci, 105
- BEETHOVEN, 70
- BECKFORD, personaj în opera
lui Vigny, 138
- BELL (Kitty), personaj în opera
lui Vigny, 138—140
- BELL (John), personaj în opera
lui Vigny, 138—140
- BERLIOZ (Hector), 113, 118
- BERNARD (Tristan), 183
- BERNARDIN DE SAINT-
PIERRE, 27, 36
- BERNHARDT (Sarah), 184
- BENELOVSKI, personaj în opera
lui Ostrovski, 273
- BETTINE, personaj în opera lui
Musset, 150
- BIESTER (Ernesto), 259
- BINASCO, personaj în opera lui
del Testa, 219
- BOBOLI, personaj în opera lui
del Testa, 219
- BODMER (Johann Jakob), 53
- BOBTCHINSKI, personaj în
opera lui Gogol, 279
- BODNARESCU (Samson), 295
- BOILEAU (Nicholas), 35, 170,
232
- BOLCHOV, personaj în opera lui
Ostrovski, 285
- BOLINTINEANU (Dimitrie), 295
- BON (Augusto), 218
- BORIS GODUNOV, 284
- BORIS GODUNOV, personaj în
opera lui Pușkin, 270—271
- BORNIER (Henri de), 184
- BRĂTIANU (Ion), 290
- BRENTANO (Clemens Maria), 52
- BRITANNICUS, 257
- BRUGUIÈRE (Sorsum de), 112
- BRUMMEL, 249

BRUNHILDE, personaj în opera
lui Wagner, 86
BRUTUS, 207
BÜRGER (Gottfried August),
263
BURNS (Robert), 13
BYRON (George Gordon), 94—
101, 106, 188, 204, 224, 229,
237, 238, 254, 263, 289

CABANIS (d-na), 209
CADALSO (José), 232
CAFIO (Pero), 256
CAIN, personaj în opera lui
Byron, 98—101
CAIUS, personaj în opera lui
Monti 197
CAILLAVET (Gaston de), 183
CALCHAS, personaj în opera lui
Foscolo, 201
CALDERÓN de la BARCA, 20,
73, 89, 224, 230, 232, 241
CALIGULA, 122
CAMILLE, personaj în opera lui
Musset, 150
CANIZARES (José de), 231
CARNOT (Lazare), 205
CAROL al II-lea, 164
CAROL al VII-lea, 122—123
CAROL al IX-lea, 123
CAROL cel MARE, 75, 184, 213
CAROL QUINTUL, 126, 133,
135, 164, 246
GARMONTELLE (Louis), 149
CARVALHO (Alexandre Hercu-
lano e Aranjó), 253—254
CASTILLO (Juan Ignacio del),
232
CATERINA, personaj în opera
lui Ostrovski, 286

CATHERINE de BOZA, perso-
naj în opera lui Werner, 51
CATO, personaj în opera lui
Garrett, 256
CAULAINCOURT (Louis), 205
CEAȚCHI, personaj în opera lui
Griboiedov, 273—275
CÉCIL (Nantes de), personaj în
opera lui Musset, 150
CEHOV (Anton), 271
CELIMENA, 221
CENCI, personaj în opera lui
Shelley, 105—106
CERVANTES SAAVEDRA (Mi-
guel de), 25, 52, 53
CHAKHOVSKOI, 267, 268
CHATEAUBRIAND (François-
René), 34—37, 229, 238
CHATTERON, personaj în opera
lui Vigny, 137—140
CHAUVET (M.), 214
CHECCHETELLI (Giuseppe),
217
CHÉNIER (Marie-Josph), 109
CHIMENĂ (personaj în opera lui
Corneille), 37
CHPEKIN, personaj în opera lui
Gogol, 278
CIENFUEGOS (Nicasio A. de),
232
CIUBAR-VODA, personaj în
opera lui V. Alecsandri, 293
COELIO, personaj în opera lui
Musset, 148
COLLÉ (Charles), 149
COLERIDGE (Samuel Taylor),
13, 14—15
COLOMBI, personaj în opera lui
Ferrari, 221
COLONELUL BERG, personaj
în opera lui Freytag, 83

COMELLA (Luciano), 231
 CONCINI, personaj în opera lui Vigny, 137
 CONDILLAC (Etienne BONNUT), 209
 CONDORCET (Antoine CARITAT), 27
 CONDORCET (Sophie d-na), 209
 CONSTANT (Benjamin), 35
 COPPÉE (François), 184—185
 CONTARIN, personaj în opera lui Niccolini, 205
 CORNEILLE (Pierre), 20, 28, 37, 119, 141, 302
 CORNELIA, personaj în opera lui Monti, 198
 CORVO (João d'Andrade), 259
 COSMA (Medici de), personaj în opera lui Niccolini, 207
 COSSA (Pietro), 217
 COURTELINE (Georges), 176, 182—183
 COWPER (William de), 13
 CRABBE (George), 13
 CRISTINA (regina Suediei), 109
 CROMWELL, personaj în opera lui V. Hugo, 132
 CRUZ (Ramon de la), 232

 DANTE ALIGHERI, 25, 53, 192, 202
 DANTON, personaj în opera lui Büchner, 66
 DAVILA (Al.), 294
 DELACROIX (Eugène), 113, 118
 DELAVIGNE (Casimir), 141, 244
 DELAVRANCEA, 295—296, 298

DELABORDE (Albertine), personaj în opera lui Dumas-fiul, 175
 DELORME (Marion), personaj în opera lui V. Hugo, 131, 134
 DEMORGON, personaj în opera lui Shelley, 103—106
 DESIDERIU, personaj în opera lui Manzoni, 213
 DESTUTT DE Tracy (Antoine-Louis-Claude), 209
 DIAZ (Froilan), personaj în opera lui Zarate, 245
 DIDIER, personaj în opera lui V. Hugo, 132, 134
 DIDEROT (Denis), 27, 39, 89, 158, 160, 210
 DMITRI, personaj în opera lui Oserov, 264
 DMITRIEV (Ivan Ivanovici), 267
 DOBROLIUBOV (Nicolai Alexandrovici), 283
 DOBTCHINSKI, personaj în opera lui Gogol, 279
 DOM JOÃO, 257, 258
 DOM MIGUEL, 252, 253
 DON ALVARO, personaj în opera lui Saavedra, 238—239
 DON BERNARDO, personaj în opera lui Zorilla, 250
 DON CARLOS, personaj în opera lui V. Hugo, 126—127
 DON ENRIQUE (Villena de), 244
 DON JUAN de MARCICA, personaj în opera lui Hartzenbusch, 243
 DON JUAN, personaj în opera lui Zorilla, 249

- DON JUAN, personaj în opera lui Grabbe, 69
- DON PABLO, personaj în opera lui Herreros, 251
- DON PEDRO, personaj în opera lui Zorilla, 247
- DON SALLUSTE, personaj în opera lui V. Hugo, 128
- DONA ALDONZA, personaj în opera lui Zorilla, 247
- DONA SOL, personaj în opera lui V. Hugo, 126
- DRAGOMIR (State), 297
- DUCIS (Jean-François), 112, 266
- DUMAS-tatăl (Alexandre), 112, 121—126, 136, 141, 155, 211, 240, 251
- DUMAS-fiul (Alexandre), 154—161, 166, 175, 180
- DÜRER (Albrecht), 25
- ELEONORE de GUYANA, personaj în opera lui Zarate, 245
- ELSBETH, personaj în opera lui Musset, 150
- ELVIRA, personaj în opera lui Hartzenbusch, 244—245
- ELVIRA, personaj în opera lui Slavici, 295
- EMILIA, personaj în opera lui Ferrari, 221
- ENCARNACCIO (Antonio), 257
- ESCHIL, 204
- EURIPIDE, 204
- EVA, personaj în opera lui Byron, 128
- FALKIN, personaj în opera lui Oserov, 267
- FANTASIO, personaj în opera lui Musset, 148
- FAUST, personaj în opera lui Grabbe, 69
- FAUST, personaj în opera lui Goethe, 96
- FAUSTO, personaj în opera lui del Testa, 219
- FAURIEL, 210
- FERDINAND al VII-lea, 227, 229, 235, 238, 243
- FÉNÉLON, 265
- FERGUS, personaj în opera lui Walter Scott, 188
- FERRARI (Paolo), 220—222
- FEUERBACH (Friedrich), 86, 90
- FEYDEAU (Georges), 183
- FICHTE (Johann Gotlieb), 15, 16—17
- FIELDING (Henry), 12—13
- FILIP al II-lea, 237
- FLERS (Robert de), 183
- FONVIZIN (Denis Ivanovici), 265
- FORD (John), 105
- FORTUNIO, personaj în opera lui Musset, 148
- FOSCARI (Antonio), personaj în opera lui Niccolini, 205
- FOSCOLO (Ugo Niccolo), 200—202, 224
- FOURIER (Claude-Charles), 209
- FOTIE, 300
- FRANÇOIS I, 133, 138
- FREDERIC BARBAROSSA, personaj în opera lui V. Hugo, 128
- FREYTAG (Gustav), 77, 81—83
- FRIEDRICH-WILHELM al II-lea, 16

FRIEDRICH, personaj în opera
 lui Kleist, 63
 FULGA (Laurențiu), 295
 GALILEI (Galileo), 202
 GAMBETTA, 180
 GANELON, personaj în opera
 lui Bornier,
 GARAT (Dominique Joseph), 209
 GARIBALDI (Giuseppe), 195
 GARETT (Joao-Baptista de Sil-
 va), 235, 254—259
 GAZUL (Clara), 113
 GAUTIER (Théophile), 118
 GAUTIER (Margueritte), perso-
 naj în opera lui Dumas-fiul,
 156, 159
 GENEVIEVA, personaj în opera
 lui Hebbel, 79
 GENNARO, personaj în opera
 lui V. Hugo, 127
 GIACOMETTI (Napoleon), 217,
 218
 GIL VICENTE, 255
 GIULIA, personaj în opera lui
 del Testa, 219
 GOETHE (Johann Wolfgang),
 20, 27, 31, 36, 52, 53, 58,
 62, 72, 74, 78, 89, 96, 113,
 210, 211, 215, 224, 263, 289,
 302
 GCGOL (Nicolai Vasilievici),
 276—280, 282
 GOLDONI (Carlo), 217, 218,
 219
 GOLESCU (frații), 290
 GOLLO, personaj în opera lui
 Tieck, 59
 GOMEZ (Ruy), personaj în opera
 lui V. Hugo, 126

GOSSE (E.), 149
 GOTLAND, personaj în opera
 lui Grabbe, 68
 GOZZI (Carlo), 220
 GRABBE (Christian Dietrich),
 65, 68, 70
 GRAȚIANI, personaj în opera
 lui Slavici, 295
 GRAY (Thomas), 27
 GREBINCHI (contesa), personaj
 în opera lui del Testa, 219
 GREUZE (pictorul), 64
 GRIBOIEDOV (Alexandru), 271
 —276, 280, 282
 GRILLPARZER (Franz), 70, 77
 GRIMM (Friedrich Melchior), 27
 GUELDRÄ, personaj în opera lui
 Freytag, 82
 GUÉRIN, personaj în opera lui
 Augier, 173—174
 GUÉRIN (d-na), personaj în
 opera lui Augier, 174
 GUIZOT, 112
 GUITÉREZ (Antonio Garcia),
 240—241

HALÉVY (Ludovic), 183
 HARTZENBUSCH (Juan-Euge-
 nio), 241, 244
 HASDEU (B. P.), 291—292, 303,
 304
 HEBBEL (Friedrich), 77—81, 263
 HECTOR, personaj în opera lui
 Augier, 172
 HEGEL (Georg-Wilhelm-Frie-
 drich), 18—19
 HEINE (Henri), 83
 HELVETIUS (Claude-Adrien), 27
 HENRIC al II-lea, 245
 HENRIC al III-lea, 122

HERDER (Johann-Gottfried von),
25, 53, 210, 290

HERMANN, personaj în opera
lui Kleist, 62

HERNANI, personaj în opera lui
V. Hugo, 123, 131, 132, 188,
292

HERNANDEZ (Nuno), personaj
în opera lui Hartzzenbusch,
244

HERREROS (Manuel Breton de
la), 250—252

HERO, personaj în opera lui
Grillparzer, 76, 77

HIERTA (Vicente Garcia de la),
232

HLESTACOV, personaj în opera
lui Gogol, 278—279

HOBBS (Thomas), 31

HOLBACH (Thomas), 31

HOLBACH (baron d'), 27

HOMER, 31

HORATIU, 31

HOUWALD (Ernst von), 38

HOWARD (Catherine), 123

HÜBSCHER (Catherine), perso-
naj în opera lui Sardou, 180

HUGO (Victor), 113, 114—119,
120, 126—136, 141, 156, 183,
224, 229, 246, 289, 292, 293

HUME (David), 31

IACOB I, 138

IASON, personaj în opera lui
Grillparzer, 75

INÉS (Christoval ARJOS de),
personaj în opera lui Balzac,
152

INÉS, personaj în opera lui Za-
rate, 246

INÉS, personaj în opera lui Zo-
rilla, 249

IOAN al VI-lea, 252

IOAN VODA cel CUMPLIT,
personaj în operele lui M. Sor-
bul și Laurențiu Fulga, 294,
295

IOAN VODA cel CUMPLIT,
294

IORGA (Nicolae), 300—303

IRIARTE (Tomés de), 232

ISABEL de SEGURA, personaj
în opera lui Hartzzenbusch,
243, 244

ISABEL, personaj în opera lui
Herreros, 251

IUDA MACCABEUL, personaj
în opera lui Otto Ludwig, 85

IVAN cel GROAZNIC, 283, 284

IVANOVNA (Thecla), personaj
în opera lui Gogol, 279

JACINTA, personaj în opera lui
Herreros, 251

JADOV, personaj în opera lui
Ostrovski, 285

JOAQUIM, personaj în opera lui
Herreros, 251

JOHNSON (Samuel), 33

JOSEPH (Bonaparte), 233

JUKOVSKI (Vasili Andreievici),
263—265, 267, 270

JUPITER, personaj în opera lui
Kleist, 61

JUPITER, personaj în opera lui
Shelley, 103

KALENIN, 273
KANT (Emmanuel), 18, 49, 56,
 72, 90, 210
KARAMZIN (Nicolai Mihailo-
 vici), 262, 263, 264, 267, 271
KÄTCHEN, personaj în opera lui
 Kleist, 60
KEAN (Edmond), 124, 125
KEMBLE, 112
KHLAPOV, personaj în opera
 lui Gogol, 278
KJI (cneazul), 265
KLEIST (Berndt Wilhelm Hein-
 rich), 56—65, 69, 203
KLOPSTOCK (Friedrich-Gotlieb),
 27, 53, 203
KOGALNICEANU (Mihail), 290,
 291
KOTCIAROV, personaj în opera
 lui Gogol, 279
KOTZEBUE (August von), 62,
 218
KÖRNER (Teodor), 212
KUNZE (Juliene), 60

LABICHE, (Eugène Marie), 176—
 178
LAMARTINE (Alphonse Marie
 Louis), 35, 161—163, 289
LARRAT (Mariano José de),
 244—245
LATOUCHE (Henri de), 163—
 164
LEAL (José Da Silva Mender),
 257
LECLERQ (Théodore), 149
LEFEBRE, personaj în opera lui
 Sarou, 180
LEIGH (Augusta), 98
LEMAITRE (Frédéric), 152

LEONOR, personaj în opera lui
 Saavedra, 238
LERMONTOV (Mikhail Jurie-
 vici), 280—282
LESSING (Gotthold Ephraim),
 46, 72, 79, 89, 158
LÉVY (Samuel), personaj în opera
 lui Zorilla, 247
LIAPKIN-TIAPKIN, personaj în
 opera lui Gogol,
LISLE (Leconte de), 184
LOCKE (John), 10, 11, 34
LOHENGRIN, personaj în opera
 lui Wagner, 88
LOMONOSOV (Mihail Vasilie-
 vici), 265
LOPE DE VEGA (Felix), 20,
 230, 241, 247
LORENZO, personaj în opera lui
 Shakespeare, 34
LORENZO, personaj în opera lui
 Musset, 147
LORENZINO (de Medici), 123
LORENZINO, personaj în opera
 lui Niccolini, 206
LOUIS-PHILIPPE, 152
LOVINESCU (Horia), 296, 299,
 300
LOUVOIS, 167
LUCIFER, personaj în opera lui
 Byron, 99, 100
LUDOVIC al XIII-lea, 133
LUDOVIC al XIV-lea, 63, 163,
 167
LUDOVIC al XV-lea, 16, 123
LUDWIG (Otto), 77, 83—85
LUIZ (frei), personaj în opera
 lui Garrett, 258
LUIZA, personaj în opera lui
 del Testa, 219
LUTHER (Martin), 51

LUYNES, personaj în operă lui
Vigny, 137
LUZÁN (Ignacio de), 232

MACHIAVELLI (Niccolo), 213
MACIAS, personaj în operă lui
de Larra, 244—245
MAGDALENA (de Vielhena),
257, 258
MANDEVILLE (Bernard de), 12
MANFRED, personaj în operă lui
Byron, 16, 101
MANOEL (de Sousa), 257, 258
MANUEL, personaj în operă lui
Herreros, 251
MANUELA, personaj în operă
lui Herreros, 250
MANZONI (Alessandro), 204,
207—217, 224
MARELE-ELECTOR, personaj în
operă lui Kleist, 63
MARENCO (Carlo), 217
MARENCO (Leopold), 217
MARIA, personaj în operă lui
Büchner, 67
MARIA CRISTINA, 235
MARIA TUDOR, personaj în
operă lui V. Hugo, 131, 188
MARIE-LOUISE, 205
MARIVAUX (Pierre de), 151,
221
MARGARETA de BOURGOG-
NE, 123
MARMONTEL (Jean-François),
27
MARTIN (Edouard), 176
MARTINU, personaj în operă lui
Manzoni, 213
MASSENET (Jules), 187
MAZZA (Angelo), 197

MAZZINI (Giuseppe), 195
MEDEEA, personaj în operă lui
Grillparzer, 75
MEDICI (Alexandru), 145
MEFISTOFEL, personaj în operă
lui Grabbe, 68
MEILHAC (Henri), 183
MELANCHTON, 293
MELITA, personaj în operă lui
Grillparzer, 74
MENDELSON, 83
MÉRIMÉ (Prosper), 113
METTERNICH, 71
MICHEL (Marc), 176
MICHELET (Jules), 290
MICKIEVICZ (Adam), 290
MILLO (Matei), 297
MILTON (John), 30, 99
MINN, 284
MITIA, personaj în operă lui
Ostrovski, 285
MITRANA, personaj în operă
lui Niccolini, 205
MOÏNA, personaj în operă lui
Ostrovski
MOLCEALIN, personaj în operă
lui Griboiedov, 273
MOLIÈRE (Jean-Baptiste PO-
QUELIN), 28, 60, 61, 160,
170, 176, 218, 221, 233
MOLINA (Tirso de), 241, 243,
248, 249
MONIER (Henri), 176
MONTALVAN, 243
MONTESQUIEU (Charles de
SECONDAT), 27, 265
MONTI (Vincenzo), 197—199,
200, 201, 204, 207, 209, 224
MOOR (Karl), personaj în operă
lui Schiller, 292
MOORE (Thomas), 263

- MORAL (José Zorilla y), 247—249
- MORATIN (Leandro Fernandez de) 232, 233—235, 250
- MOREAU (general), 201
- MOZART, 70
- MÜLLER (pictorul), 54
- MÜLLNER (Adolf), 48
- MURAT, 192
- MUSAIOS, 77
- MUSSET (Louis-Charles-Alfred de), 143—151, 188, 250
- NABUCCO, personaj în opera lui Niccolini, 205
- NINA, personaj în opera lui Lermontov, 281
- NIMES (duce de), personaj în opera lui Bornier, 184
- NAPOLEON BONAPARTE, 76, 132, 162, 192, 201, 205, 212, 213, 226
- NATHALIE, personaj în opera lui Griboiedov, 273
- MEDELINSCHI-METETSCHI, 269
- NEGRUZZI (Costache), 295
- NERO, personaj în opera lui Cossa, 217
- NEZLIACOV, 264
- NICCOLINI (Giovanni-Battista), 203—207
- NIETZSCHE (Friedrich), 86
- NOTA (Alberto), 217
- NOVALIS (Friedrich-Leopold von Hardenberg), 22—23, 24
- OCTAVE, personaj în opera lui Musset, 148
- OEDIP, personaj în opera lui de la Rosa, 236
- OFFENBACH (Jacques), 183
- Ogier, personaj în opera lui Bornier, 184
- OLENDORF, personaj în opera lui Freytag, 83
- OPINIUS, personaj în opera lui Monti, 197
- ORLÉANS (duce d'), 122
- OSEROV (Vladislav Alexandrovici), 266
- OSSIAN, 27, 31
- OSTROVSKI (Alexandru Nicolaevici), 280—287
- OTTOKAR, personaj în opera lui Grillparzer, 75
- OTREPIEV (Grișa), personaj în opera lui Pușkin, 270
- PACHECO (Maria de), personaj în opera lui de la Rosa, 236
- PADILLA, personaj în opera lui de la Rosa, 236
- PALMEIRIN (Luis-August), 257
- PARINI (Giuseppe), 209, 221, 224
- PENTHESILEA, personaj în opera lui Kleist, 61, 62
- PERDICAN, personaj în opera lui Musset, 148, 150
- PEREZ (Blas), personaj în opera lui Zorilla, 247
- PEREZ (Diego), personaj în opera lui Zorilla, 247
- PEREZ (Fernan), personaj în opera lui Hartzenbusch, 244—245
- PETRU cel MARE, 283
- PETRU RAREȘ, 295, 296

PETRU RAREȘ, personaj în
 opera lui Horia Lovinescu,
 296
 PHAON, personaj în opera lui
 Grillparzer, 74
 PICHOT (Ameédée), 112
 PINDEMONTE (Ippolito), 203
 PIUS VII, 201, 205
 PIXÉRÉCOURT (Guibert de),
 120
 PLAUT, 60
 PLUTARH, 146
 PODKOLESSIN, personaj în
 opera lui Gogol, 279
 POGODIN, 283
 POIRIER, personaj în opera lui
 Augier, 172
 PONSARD (François), 141—142
 POPE (Alexander), 11, 12
 POSA (marchiz de), 213
 PRAVDIN, personaj în opera lui
 Fonvizin, 265
 PRESLES (Gaston de), personaj
 în opera lui Augier, 172
 PRESLES (François-Gaston), 172
 PRESLES (Louis-Gaston), 172
 PRESLES (Philippe-Gaston), 172
 PRÉVOST (abatele), 156
 PROMETEU, personaj în opera
 lui Shelley, 103—106
 PRONSKI, personaj în opera lui
 Oserov, 267
 PROV, 283
 PUȘKIN (Alexandru Serghievici),
 263, 264, 268—271, 276
 QUINRANO (Manuel José de),
 232
 QUINET (Edgar), 290

RABAGABAS, personaj în opera
 lui Sardou, 179—180
 RABELAIS (François), 186
 RACHEL (m-lle), 141
 RACINE (Jean), 20, 28, 110—
 112, 141, 151
 RAOUL (Frascas de), personaj în
 opera lui Balzac, 152
 RAZVAN, personaj în opera lui
 Hasdeu, 291—292
 RÉGNARD (Jean-François), 170
 RÉGNIER (Mathurin), 186
 REMEL (general), 162
 RIBEIRA (Bernardin), personaj
 în opera lui Garrett, 257
 RICHARD (Arlington d'), 123
 RICHARD INIMĂ DE LEU,
 188
 RICHARDSON (Samuel), 27, 31
 RICHELIEU, 133, 136
 RICHEPIN (Jean), 185—186
 RIVAS (Angel de Saavedra),
 238—240
 ROB ROY, personaj în opera lui
 Walter Scott, 188
 ROBESPIERRE, personaj în
 opera lui Büchner, 66
 RODOLFO, personaj în opera lui
 del Testa, 219
 RODRIG, personaj în opera lui
 Corneille, 37
 RODRIG, personaj în opera lui
 Zorilla, 248
 ROLAND, personaj în opera lui
 Bornier, 184
 ROSA (Francisco Martinez de la),
 235—238
 ROSETTE, personaj în opera lui
 Musset, 150

- ROSETTI (C. A.), 290
ROSSI (Gherardo de), 218
ROSMUNDA, personaj în opera lui Zarate, 245
ROSTAND (Edmond), 186—187
ROUSSEAU (Jean-Jacques), 12, 27, 28—30, 31, 35, 36, 39, 92, 210, 262, 265
ROUSSEL, personaj în opera lui Augier, 175
RUDOLF de HABSURG, personaj în opera lui Grillparzer, 75, 76
RUSSO (Alec), 291
RUY-BLAS, personaj în opera lui V. Hugo, 128, 130, 131
SAAFELD, personaj în opera lui Freytag, 83
SABBATINI (Giovanni), 217
SACHS (Hans), 25, 80
SAINT-CAMBERT, 27
SAINT-AMANT (Marc-Antoine), 186
SAINT-JEAN (Henri de), 167
SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), 57
SANCTIS (Francesco de), 224
SAND (George), 145
SAPPHO, personaj în opera lui Grillparzer, 74
SARA, personaj în opera lui Slavici, 295
SARDOU (Victorien), 176, 179—182
SATAN, personaj în opera lui Milton, 104
SCHELLING (Jonathan), 12, 31
SCHILLER (Friedrich), 27, 31, 46, 55, 58, 72, 77, 79, 89, 90, 113, 188, 204, 211, 224, 268, 289, 302
SCHLEGEL (August-Wilhelm), 15, 19—22, 33, 47, 51, 52, 53, 110, 114
SCHLEGEL (Wilhelm), 15, 19—22, 33, 47, 51, 52, 53, 71, 90, 114
SCHOPENHAUER (Arthur), 86, 90
SCOTT (Walter), 125, 188, 229, 238, 254, 263, 302
SCRIBE (Eugène), 82, 155, 163
SEBASTIAN (rege portughez), 248, 257
SÉNANCOUR (Etienne PIVERT), 35
SENECA, 200, 217
SEPTONTE, personaj în opera lui Dumas-fiul, 159
SFINTUL BONIFACIU, personaj în opera lui Tieck, 54
SHAKESPEARE (William), 11, 15, 20, 25, 26, 31, 34, 35, 52, 53, 55, 58, 59, 83, 89, 91, 110—112, 151, 188, 204, 211, 224, 233, 254, 269, 289, 293, 302
SHELLEY (Percy Bysshe), 94, 101—107
SHERIDAN (Richard Brinsley), 91
SIRCHI, personaj în opera lui Ferrari, 221
SLAVICI (Ion), 295
SOFIA, personaj în opera lui Fonvizin, 265

- SOFOCLE, 58, 89, 204, 266
 SOLIS (Dionisie), 232
 SOMMER (Ioan), 293
 SORBUL (Mihail), 294
 SOUTHEY (Robert), 263
 STAËL (Germaine Necker, d-na de), 20, 30—35, 110, 237
 STARODUN, personaj în opera lui Fonvizin), 265
 STENDHAL (Henri Beyle) 110—112
 STROZZI, personaj în opera lui Musset, 146

 ȘTEFAN cel MARE, 295, 296—299
 ȘTEFĂNIȚA, personaj în opere de Iosif Vulcan și Delavrancea, 295, 296

 TACIT, 203
 TEODORIC, personaj în trilogia Nibelungilor, 80
 TERREMONDE, personaj în opera lui Dumas-fiul, 159
 TERTI, 283
 TESTA (Giovanni Gherardi del), 219
 TIECK (Johann-Ludwig), 24—26, 48, 51—55, 224
 TIKHON, personaj în opera lui Ostrovski, 286
 TIKHONOVA, personaj în opera lui Gogol, 279
 TORTSOV (Gordei), personaj în opera lui Ostrovski, 285
 TREDIAKOVSKI (Vasilii Kirilovici), 265

 TRIBOULET, personaj în opera lui V. Hugo, 131, 134
 TRIGUEROS (Candido Mare de), 232
 TURGHENIEV, 271

 UHLAND (Ludwig), 263
 ULRIC, personaj în opera lui Otto Ludwig, 84

 VALENTIN, personaj în opera lui Musset, 148, 150
 VARINCA, personaj în opera lui Griboiedov, 273
 VARIUS, 62
 VASTI, personaj în opera lui Niccolini, 205
 VERDI (Giuseppe), 240
 VIDRA, personaj în opera lui Hasdeu), 292
 VIGNY (Alfred-Victor de), 35, 118, 136—140, 188
 VILLON (François), 186
 VISCONTE (Filippo Maria), 212
 VIȘNEVȘCHI, personaj în opera lui Ostrovski, 285
 VLAICU-VODĂ, 291
 VLAICU-VODĂ, personaj în opera lui Al. Davila, 294
 VOGEL (Adolfine), 56
 VOLIN (Juri), personaj în opera lui Lermontov, 240
 VOLNEY (Constantin-François), 209
 VOLTAIRE (François AROUET), 27, 31, 34
 VULCAN (Iosif), 295

 WACKENRODER (Wilhelm-Heinrich), 23—24, 25, 47, 52

WAGNER (Richard), 85—89
 WALLENSTEIN, personaj în
 opera lui Schiller, 215
 WEBSTER (John), 105
 WERNER (Zacharias), 49—51
 WERTHER, personaj în opera
 lui Goethe, 123, 138
 WIELAND (Christophe Martin),
 27, 31, 39
 WORDSWORTH (William), 13,
 14

YOUNG (Edward), 27, 31, 262

ZAMORA (Antonio de), 231

ZARATE (Antonio Gil y), 245—
 246

ZEMLIANIKA, personaj în opera
 lui Gogol, 278

ZULIMA, personaj în opera lui
 Hartzenbusch, 243, 244

INDICE DE TITLURI

Aben-Humeya, 237
Adda, 207, 211
Adelchi, 207, 213
Adevăratul blazon, 219
Adolphe, 72
Agamemnon, 80, 204
Ajax, 200
Ale mării și iubirii valuri, 76
Alexandru Lăpușneanu (de BO-
 LINTINEANU), 295
Amanții din Teruel, 241, 243
Amphytryon, 59, 60
Antonio Foscari, 205
Antony, 123
Apărarea poeziei, 102
Apus de soare, 297, 298
Argonauții, 75
Ana Gonzalo, 239
Arminius (de PINDEMONTE),
 203
Aristodem, 197
*Armurierul din Santarem sau Spa-
 da conetabilului*, 257
Arnoldo de Brescia, 206
Artă și revoluție, 87
Asupra morții lui Carlo Imbinati,
 209

Atala, 36
Atita preșuiești câtă avere ai, 239
Attila, regele hunilor, 50
Aventuriera, 171
Balade lirice, 14
Bănuitorul, 218
Baronul, 234
Bassviliana, 200
Bătălia lui Arminius (de GRA-
 BBE), 70
Bătălia lui Arminius (de KLEIST),
 62, 63
Bătrînul și fata tinăra, 234
Beppo, 187
Biblioteca des Auteurs espagnols,
 241
Eigamul, 267
Boris Godunov, 263, 264, 269,
 270
Brigadierul, 265
Boubourouche, 182
Burgavii, 128, 135, 140, 188
Caîn, 96, 98—101
Camaraderie, 167
Caio Gracco, 197
Camoens, 254
Caniota, 176, 177

- Capodopere de Shakespeare*, 112
Capriciile Mariane, 148
Carol al VII-lea la marii săi va-
sali, 125
Carol al II-lea sub farmece, 245
Carol de Berneck, 48, 53
Catherine Howard, 251
Călătoriile lui Gulliver, 12
Căsătoria, 279
Catapeteasma ruptă-n două, 300
Cato, 256
Cavalerul avar, 271
Cavalerul Barbă-Albastră, 53
Călătoria domnului Perrichon,
 176, 178
Ceaiul, 53
Cei doi Foscari, 96
Călmare cel iubit, 178
Cenci, 102—106
Centură aurită, 175
Chantecler, 187
Chatterton, 136, 137—140
Chestiunea de bani, 155
Childe Harold, 188
Cidul, 119
Cinci mai 1821 sau Moartea îm-
păratului la Sfinta Elena, 207
Cine este fratele și cine este
sora?, 273
Cinq-Mars, 136
Cîntarea României, 291
Cîntecele trubadurului, 247
Cleopatra, 300
Clovis, 161
Comedia umană, 152, 153
Confidențele unui călugăr iubitor
de artă, 23
Conjurația din Veneția, 237
Conștiințe elastice, 219
Contele de Carmagnola, 211—213,
 214
Contele Hermann, 125
Contele Waldemar, 82
Contra patriei, 300
Contractul social, 30
Copiii lui Eduard, 141
Corradino, 217
Cromwell, 114, 117, 126, 135,
 152
Crucea de lingă Marea Baltică,
 50
Cu dragostea nu-i de glumit, 148,
 149, 150
Cucuta, 171
Curierul rural din Hessa, 66
Curs de literatură dramatică, 20
Cuveta de apă, 176
Cuvîntul meu despre dramă, 79
Cyrano de Bergerac, 186—187
Dama cu camelii, 155—156
Da-ul fetelor, 234
Demi-Monde, 160
Demonul, 280
Denise, 155
Despot-Vodă, 292—293, 295
Despre educația tinerelor fete,
 265
Despre Germania, 30—34, 110
Despre Literatură, 20, 30—34
Despre originea și funcțiunile li-
teraturii, 200
Dezamăgire în vis, 239
Dezamăgirea teatrului spaniol, 232
Diana de Lys, 155
Diario de Governa, 256
Discurs asupra cîtoroa puncte de
istorie a lombarzilor, 214
Discurs preliminar, 109
Divina Comedie, 198
Dmitri Donskoi, 267
Doamna lui Ieremia, 300
Domnia Adelaidei, 219

Domnul de Coislin, 176
Don Alvano și forța destinului,
 238—240
Don Carlos, 188, 213
Don Juan (de BYRON), 188
Don Juan de Austria (de DELA-
 VIGNE), 141
Don Juan și Faust, 68
Don Juan Tenorio (de ZORI-
 LLA),
Dona Branca, 254
Dona Cenci, 242
Douăzeci și patru februarie, 51
 29 Februarie, 48
Dramaturgia de la Hamburg, 96
Drumețul, 185
Ducele de Aquitania, 239
Ducele Theodor de Gotland, 68
Duelul, 221
Edipo, 204, 236
Egmont, 215
Emile, 265
Emilia Galotti, 79
Evreica din Toledo, 73
Exilatul, 238
El Burlador de Sevilla, 248
Eteocle și Polinice, 203
Fabulele albinelor, 12
Falsa literată, 219
Falsul Dimitrie sau Dimitrie uzur-
patorul și V. Suik, 283, 284
Familia Benoiton, 179
Familia Schroffenstein, 59
Fantasio, 147—148
Fantezii despre artă, pentru pri-
etenii artei, 23
Fantezii despre artă, 25—26
Farul, 48
Fata acasă, mama la bal, 236
Faust, 78, 96
Făcuți pentru a se iubi, 251

Fășarnica, 234
Febra, 248
Femeia, 218
Femeia ambițioasă, 218
Fiica lui Roland, 184
Filippo Strozi, 206
Filozoful celibatur, 218
Fingal, 266
Fiii văii, 50
Fiul lui Giboyer, 174
Fiul natural, 155
Fiul risipitor, 156
Flibustierul, 185
Flori pierdute, 247
Foi dramaturgice, 55
Fotoliul istoric, 221
Fragoletta, 163
Francillon, 155
Fratele Luiz de Sousa, 257
Furtuna, 286
Gabrielle, 171
Galetto Manfredi, 197
Gaspar Grașiani,
Gazda, 75
Geniul creștinismului, 210
Genoveva, 79
Geta și Caracala, 263
Gil Vincente, 256
Ginerele d-lui Poirier, 169, 171—
 173
Giovanni da Procida, 206
Goldoni și cele șaisprezece come-
dii ale sale, 221
Götz von Berlichingen, 303
Grangeneauve, 163
Guzman cel bun, 232
Hamlet, 34, 112
Henric al III-lea și curtea sa,
 121—123
Hermenside, 232

- Hernani*, 117—119, 126, 134, 135, 237
Herod și Mariamne, 79
Horev, 265
Hoții, 27, 292
Iacobișii, 185
Ideile doamnei Aubrey, 155
Ifigenia, 74
Il Fantasio, 198
Il Pericolo, 198
Immuri către noapte, 22
Immuri sacre, 207, 210
Inelul Nibelungilor, 88
Ino și Temisto, 204
Intrigă și iubire, 79
Ioan Vodă cel Cumplit, 295
Istoria Portugaliei, 253
Istoria romantismului, 118—119
Istoria teatrului rus, 269
Invidioasa, 218
Iubirea se plătește prin iubire, 259
Julia, 79
Împăratul Octavian, 54
Ingerul, 281
În familie, 267, 273
Încercare asupra omului, 11
Îndrăgostitul, 244
Între prieteni ne putem înțelege, 285
Juan Lorenzo, 240
Judith, 78, 79, 217
Jurăminte, 207
Kätchen din Heilbronn sau Proba focului, 59
Keanu sau Dezordine și geniu, 124—125
Kosma Zaharici Mișim Suboruk, 283
La ce-i bună o slujbă, 236
Lanuza, 239
Lăpușneanu (de M. SCURTESCU), 295
Lăpușneanu Vodă (de SAMSON BODNARESCU), 295
La Superstizione, 198
Lăutarul din Cremona, 184
Lei și vulpi, 174
Leonce și Lena, 67
Les Destinées, 136
Letopiseși, 294
Libussa, 73
Limbutul, 244
Țina de aur, 75
Lodovico Moro, 303
Logodnicii, 215
Logodnicii din Messina, 53
Lorenzaccio, 125, 145—147
Lucia de Lamermoor, 251
Ludovico Sforza, 206
Luceafărul, 296
Lucreția (de PONSARD), 141
Lucreția (de GARRETT), 256
Lucrecia (de MORATIN-tatăl), 232
Lucreția Borgia (de V. HUGO), 126, 135
Ludovic al XI-lea, 141
Lune ușoară (le Demi Monde), 155
Macbeth, 34, 112
Maccabeii, 84, 85
Macias, 244
Madame Sans-Gêne, 180
Mămuștele, 219
Mama lui Pelaye, 243
Mama vitregă, 152, 153
Manfred (de BYRON), 96
Manfredi (de CHECCETELLI), 217
Manon Lescaut, 156
Marcela, 250

Mareșala d'Ancrè, 137
 Maria-Antoaneta, 217
 Maria-Magdalena (de HEBBEL),
 78, 79
 Marianna, 222
 Marie-Madeleine (de ROSTAND),
 187
 Maria Tudor, 128, 135
 Marino Faliero, desfiguratul trans-
 figurat, 96
 Martin Luther sau Harul puterii,
 51
 Mascarada, 281, 282
 Medeea (de GRILLPARZER), 75
 Medeea (de NICCOLINI), 204
 Marion Delorme, 135, 156
 Mă întorc la Madrid, 250
 Medicul fără voie, 233
 Mercadet, 152—153
 Merope, 256
 Messiada, 27, 198
 Mizgăleala (les Pattes de mou-
 ches), 179
 Mizantropul, 221, 272, 277
 Mizantropul și cărbunarul, 178
 Mihai Viteazul, 300
 Moartea lui Alexandru, 300
 Moartea lui Asur, 300
 Moartea civilă, 218
 Moartea lui Dante, 300
 Moartea lui Danton, 66
 Moartea lui Oleg, prinț al de-
 clienilor, 266
 Moartea lui Siegfried, 80
 Moda și familia, 219
 Mori și vei vedea!, 251
 Mormintele, 202
 Motanul încălșat, 53
 Mozart și Salieri, 271
 Nabucco, 205
 Napoleon al negrilor, 162

Napoleon sau cele o sută de zile,
 69
 Naturalul în galop, 251
 Necesitatea ateismului, 101
 Neisprăvitul, 265
 Nerușinașii, 174
 Noaptea venețiană, 144
 Norocul și sfârșitul regelui Ot-
 tokar, 75, 76
 Notarul Guérin, 173, 174
 Note despre drama istorică, 237
 Noul Sterné, 267
 Nu e sărbătoare în fiecare zi,
 285
 Nu putem să ne gândim la toate,
 285
 Nu tot ce strălucește este aur,
 259
 O ceartă între frați în casa de
 Habsburg, 73
 O lecție cochetelor sau apele de
 la Lipetak, 267
 O noapte a gărzii naționale, 116
 O rază de lumină în regatul în-
 tunecului, 283
 O slujbă lucrativă, 285
 O vizită de nuntă, 160
 Oameni și patimi, 281
 Oaspetele de piatră, 271
 Obermann, 5
 Observațiile mele despre teatrul
 rus, 268
 Ode și balade, 126
 Ode și poeme diferite, 126
 Oedip la Admet, 266
 Oedip la Atena, 266
 Oedip la Colona, 266
 Opera de artă a viitorului, 87
 Operă și dramă, 85, 87
 Opuscul, 253
 Orestia, 48

- Orientale*, 126
Originile teatrului spaniol, 233
Othello, 136
Paharul cu apă, 167
Paméla Giraud, 152, 153
Pantofarul și regele, 247
Paradisul pierdut, 99, 198
Paternitate și galanterie, 219
Patria, 180
Pădurarul ereditar, 84
Pădurea, 285
Pălăria florentină de paie, 177
Părăsesc Madridul, 250
Pelerinul apostolic, 198
Penthesilea, 59
Pentru coroană, 185
Petrecere în timpul ciumei, 271
Portretul, 48
Petru Rareș, 299
Philiberte, 171
Phippa de Vilhen, 257
Poëmes, 136
Poeme antice și moderne, 136
Poetul și dansatoarea, 218
Polissena, 204
Prefața la Cromwell, 114—117, 254, 255, 293
Prea multă minte strică, 273
Prietenul femeilor, 160
Prin sabie, 185
Prințul de Homburg, 62, 63
Prințul Zerbino sau Călătoria către Bunul Gust, 53
Progresistul, 218
Proiectele de înțelepciune, 163
Prometeu descătușat, 102—106
Prosa, 232
Pumnalul gotului, 248
Racine și Shakespeare, 110
Răzbunarea Kriemhildei, 80
Răzvan și Vidra, 291—292, 303
Regele Cristina, 300
Regele petrece, 127, 135, 188
René, 35, 36
Regina Spaniei, 163, 164
Resursele lui Quinola, 152—153
Revizorul, 276
Richard al III-lea, 112
Richard d'Arlington, 125
Ricciarda, 201
Robert Guiskard, 58
Romantismul în Italia, 208
Romanul istoric, 208
Romanțioșii, 187
Romeo și Julieta, 34, 59, 112
Rosmunda, 245
Ruinele, 209
Ruy Blas, 128, 135, 188
Samariteanca, 187
Sappho, 74
Sardanapal, 96
Satira și Parini, 221
Să nu glumim cu bărbații!, 219
Să nu spui vorbă mare!, 148, 149, 150
Sărăcia nu este un viciu, 285
Săptămîna patimilor, 298—299
Sărmana Lisa, 262
Scoala bărbaților, 233
Scoala mariajului, 251
Scrisoare către M. C. despre unitatea de timp și de loc în tragedie, 214
Scrisori către națiunea germană, 17, 47
Secretul căsătoriei, 272
Selmours, 163
Servitude și grandoare militară, 136
Severo Torelli, 184
Sfinta Cunegunde, 50
Sfintul Francisc, 300

- Sfertul de oră*, 251
Siegfried cel cornos, 80
Sophocle, 217
Spaniolii, 280
Spanioli în Danemarca, 113
Spiritul legilor, 265
Spiritul secolului, 235
Stello, 136
Străbuna, 72
Streima, 155
Studentul, 273
Studii shakespereane, 83
Ștefan cel Mare (de STATE DRAGOMIR), 297
Ștefan cel Mare (de MATEI MILLO), 297
Ștefănișă Vodă cel Tânăr, 295
Suferințele tinărului Werther, 27, 36, 202
Tanhäuser, 88
Tassoni, 217
Tatăl risipitor, 155
Taverna studenților, 179
Tehnica dramei, 81
Teatrul Clarei Gazul, 113
Théodore, 180
Thermidor, 180
Tieste, 200
Tom Jones, 12
Torquato Tasso, 217
Tosca, 180
Toți ne sîntem frați, 218
Toussaint-Louverture, 161, 162
Traducerea lui Letourneau, 112
Trădător, nespovedit și martir, 248
Trebuie ca o ușă să stea deschisă sau închisă, 149
Trecătorul, 184
Tristan și Isolda, 88
Triumful libertății, 207
Trubadurul, 240
Tudor Vladimirescu, 300
Turnul Javoarei, 163
Ulciorul sfărîmat, 64—65
Ulisse, 203
Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis, 201
Un erou al timpurilor noastre, 280
Un om rău, 218
Un domn pribeag, 300
Un lanț, 167
Un om de bine, 171
Un slujitor credincios al stăpînului său, 73, 76
Ura, 180
Vai de cel ce minte, 73
Vasilissa Melandieva, 283
Valentinii, 82
Vasul fantomă, 88
Vautrin, 152
Văduva lui Padilla, 236
Veneficia salvată, 105
Viața și moartea sfintei Genevieva, 54, 60
Vișorul, 295, 296, 295
Vina, 48
Visul este viață, 73
Visul unui proscris, 238
Voevodul sau visul de pe Volga, 283
Voluptate, 35
Vulturașul (l'Aiglon), 187
Wanda, regina sarmaților, 50
Woodstock, 188
Woyzeck, 67
Xerxes, 256
Ziariștii, 83

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINSUL

Capitolul I

DESPRE MIȘCAREA ROMANTICĂ ÎN GENERAL

1. **Întrebări, întrebări...** Mișcarea romantică: formă de spiritualitate și de activitate europeană. Greutăți întâmpinate în constituirea unei definiții. Ipoteze și soluții posibile. Invitație continuă la deschideri și dezbateri. Fenomenul literar în contextualitatea de epocă 5; 2. **Premise britanice.** Anglia, la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul celui următor; regăsirea unui echilibru politic și moral. Locke, gânditor reprezentativ în epocă. Reveniri în actualitate ale operei shakespeareane. Mesajul lui Pope: „tot ce este, este bine”. Tablouri de viață în scrierile lui Swift. Bernard de Mandeville și „riscurile civilizației”. Fielding și romanul iluminist. Cristalizări poetice: Wordsworth, Coleridge. Viziunea optimistă de viață 9; 3. **Deschideri filozofice și estetice în lumea germană.** La capătul războiului de Treizeci de Ani. Fichte, deschizător de drumuri. Schelling și rolul atribuit poeziei în dezvoltarea conștiinței omenești. Hegel și identificarea contrariilor. Primele încercări de punere în doctrină: frații August și Friedrich Schlegel. Novalis, poetul-teoretician. Ideile despre artă ale lui Wackenroder. Tieck și înțelesurile atribuite termenului „romantic” 16; 4. **Ambiția preromantică în Franța.** Confluența cu gândirea iluministă. Conceptul de „cosmopolitism”. Discuție asupra fenomenului de „anglomanie”. Ecouri din literatura germană. Apariție epocală: J. -J. Rousseau. Doamna de Staël; spre instituirea unei doctrine propriu-zise a mișcării romantice. Chateaubriand și sentimentul eului intim. Drumuri dinspre natura exterioară spre cea interioară 26; 5. **Linii programatice; incorporări sintetice.** O nevoie de regenerare a inspirației poetice. „Romantism”: termen de război sau termen de pace : Preocupări egale: cunoscutele și necunoscutele vieții. Planurile naționale

și contextul european. Libertatea: principiu, temă de reflecție, program, steag de luptă. Drepturile imaginației. Scrisul literar: contemplare și militantism. Visare și realitate 37; 6. De la doctrină la acțiune. „Primăvara popoarelor” și romantismul. Locul creației dramatice în contextul mișcării romantice 41.

Capitolul II

TEATRUL ROMANTIC GERMAN

1. Preliminarii. Proteste împotriva „Dramaturgiei de la Hamburg” Apeluri la unitatea națională și răsunetul lor în scrisul literar al vremii. Formația „Tinăra Germanie” și militantismul ei patriotic 46; 2. Drame „fataliste”. Tieck, principalul inițiator. Reprezentanți ai genului: Adolf Müller, Ernst von Houwold 47; 3. Drame ale „destinului”. Zacharias Werner; operă majoră: „Martin Luther” 49; 4. Un ctitor: Tieck. Efecte imediate în epocă; deschideri spre viitor. Apropii de filozofia istoriei. Povestiri redactate în formă dramatică. Drame reprezentative: *Viața și moartea sfintei Genevieva*, *Împăratul Octavian*. Om de studiu, om de bibliotecă 51; 5. În plină desfășurare romantică: Kleist. Psihologia unui mare neliniștit. Revirimentul național. Procesul intim al aderării la romantism. Două modele: Sofocle, Shakespeare. *Robert Guiskard*, lucrare de început. Paralelă: *Romeo și Julieta* — *Familia Schoffenstein*. Probleme ale iubirii în *Käthchen din Heilbrunn*, *Amphitryon*, *Penthesilea*. Apropii și distanțe între Moliere și Kleist. Concepția despre tragic. Piese cu fond istoric: *Bătălia lui Arminiu*, *Prințul de Homburg*. O comedie celebră: *Ulciorul sfărmat* 56; 6. Drame ale însingurării. Büchner, Grabbe. O mare piesă politico-socială: *Moartea lui Danton*. În *Woyzeck*: o filozofie a suferinții. Proteste împotriva civilizației moderne. În *Don Juan* și *Faust*, piesa lui Grabbe: două aspecte integratoare privind universul european. Un romantism de notă sumbră 65; 7. Contribuția austriacă: Grillparzer. Viena, centru artistic. Grillparzer, dramaturg romantic cu rezerve față de teoria romantică. Apropii și detașări de modelul spaniol. Privire panoramică asupra operei dramatice. Orientare spre subiecte clasice: *Sappho* trilogia *Lina de aur*. Substrat politic, intenție patriotică: *Norocul și sfârșitul regelui Ottokar*. Exponență romantică: *Ale mării și iubirii valuri* 70; 8. Deschideri spre realism; Hebbel, Freytag, Otto Ludwig. Premise teoretice în dramaturgia lui Hebbel. Perioade de creație. Trilogia *Nibelungilor*: anticipație wagneriană. Freytag, exponent al unei burghezii victorioase. Teorie teatrală în lucrarea *Technica dramei*. Conceptul de „realism poetic”. Otto Ludwig: elemente de dramă

burgheză, comedie, dramă istorică 77; 9. Wagner, poet dramatic. Noi înțelesuri imprimare dramei muzicale, unitatea poezie-muzică-plastică. Mitul și legenda în creația wagneriană 85; 10. Privire de ansamblu 89.

Capitolul III

POEZIA DRAMATICĂ ÎN TEATRUL ROMANTIC BRITANIC

1. Perioadă de eclipsă în viața teatrală. Altă situație decât în Germania și Franța. Aspecte de criză în instituția teatrală. Atitudinea față de teatru în societatea burgheză a vremii. Poziții contrarii în climatul ideal contemporan. Trăsături comune într-o rețea de divergențe. Reflexe ale poeziei romantice în dramaturgie 91; 2. Două poeme dramatice byroniene: „Manfred”, „Cain”. Byron, omul: mod de viață, formă de gândire, comportare în viață. Paralelă: Faust-Manfred. *Manfred*: drama însingurării. *Cain*: modificări în tema biblică. Prolungiri din *Paradisul pierdut*. Ideea de protest în poemele byroniene 94; 3. Shelley; drumuri de la poemul dramatic la dramă. Program literar în *Apărarea poeziei*. Două opere dramatice: *Prometeu descătușat* și *Cenci*. Modificări în linia eschiliană a mitului prometeic. Ideea de suferință în centrul perfecțiunii morale. *Cenci*: salt de la poem la dramă 101; 4. Cuvinte de încheiere. Lipsă de teatralitate dar prezență notorie în contextul dramaturgie al mișcării romantice 106.

Capitolul IV

TEATRUL ROMANTIC ÎN FRANȚA (I)

Preliminarii; teorie dramatică; atmosferă generală

1. Primordialitate teatrală. În mișcarea romantică din Franța, teatrul deține un loc-cheie. Aspecte ideatice în climatul pregătitor al mișcării. Supraviețuiri ale teatrului clasic. Desemnări semnificative prin iluminism și prin stări de spirit legate de Marea Revoluție 108; 2. Prefigurări doctrinare. Ambianța teatrală. Premise în *Despre Germania*, cartea d-nei de Staël. Shakespeare, în atenția comună. Idei despre teatru în esul *Racine și Shakespeare* de Stendhal. Trupe de actori britanici în Franța Ecouri goetheene. Prosper Mérimée și teatrul Clarei Gazul 110; 3. „Prefața” la „Cromwell”. Drama, formă de maturitate artistică. Grotescul, în lumina vremurilor moderne. Asocierea grotesc-sublim. Emanciparea de sub tutela „unităților”. Estetica antitezei în acțiunea dramatică. Puncte și aspecte discutabile. Înseamnă-

tatea generală a manifestului 114; 4. La „Bataille d'Hernani“. Aspecte din seara de 25 februarie 1830 la „Theatre-Francais“. Semnificații și urmări ale evenimentului 117.

Capitolul V

TEATRUL ROMANTIC ÎN FRANȚA (II)

Principalii reprezentanți

1. Persistența melodramei. Audiența melodramei în publicul vremii. Rolul melodramei, într-un moment de criză a teatrului. 120; 2. Cel mai popular dramaturg: Al. Dumas. Drumuri de la melodramă spre drama romantică. Punct de plecare: *Henric al III-lea și curtea sa*. Piese rezistente: *Antony*, *Kean*. Instinct și reflexivitate în concepția și practica de teatru a scriitorului. 121; 3. Victor Hugo. *Hernani*: dramă sau poem dramatic? *Regele petrece*: pledoarie pentru o reabilitare. *Lucreția Borgia*: puterea salutară a sentimentului pur. *Maria Tudor*: între adevărul istoric al faptelor și adevărul uman al personajelor. *Ruy Blas*: moment de apogeu în cariera de dramaturg al lui Hugo. *Burgravi*: capodoperă poetică, eșec dramatic. Abundente elemente de melodramă. Retorica pieselor hugoliene. Intrigi senzaționale și lovituri de teatru. Antiteza: simplu procedeu ori formă de cunoaștere? Ideea de revoltă, fir conducător în dramaturgia hugoliană. Lirismul pieselor. Teatrul lui Hugo, în perspectivă istorică și artistică 126; 4. Alfred de Vigny. Opinii și judecăți de teoretician. Glosator și traducător din Shakespeare. Prima piesă originală: *Mareșala d'Ancre*. Consacrarea ca dramaturg: *Chatterton*. Sensul ideatic al dramei: condiția poetului în societatea modernă. Cîteva judecăți critice, privind comportarea personajului principal. Teatrul lui Vigny: un teatru de idei și de atitudine 136; 5. Cîteva scurte constatări. Încercări de compromis innoitor între romantism și un pseudo-clasicism; Casimir Delavigne și Francois Ponsard. Drama romantică: în ce măsură reprezintă sau nu o reușită 140.

Capitolul VI

PRELUNGIRI ROMANTICE ÎN TEATRUL FRANCEZ

1. Un teatru al sentimentului. Alfred de Musset. Debuturi incerte. Eliberări ale poetului de convenții și servituți ale genului dramatic. Un teatru de sentimente și confesiuni personale. *Lorenzaccio*; moment de chintesență în dramaturgia romantică. Înaintașii: Shakespeare, Racine, Marivaux 143; 2. Aspecte de tranziție. Balzac. Apropieri

între roman și dramă. Debutul ca dramaturg: *Vautrin*. Lucrare dramatică majoră: *Mercadet*. Încadrarea acestei comedii în *Comedia umană* 1515; 3. Un teatru de moravuri și de societate. Al. Dumas-filu. Drumuri romantice înspre un teatru de concepție și factură realistă. *Dama cu camelii*. Concepția „teatrului util” cu implicații sociale și moralizante. Priviri teoretice în prafata la *Fiul risipitor*. Pledoarie pentru reforma morală. Problema iubirii. Profiluri de personaje. Judecăți critice 154; 4. Reflexe politice. Lamartine. Latouche. Lamartine și încercările sale dramatice. *Toussaint-Louverture*; idei și stări de spirit legate de mișcarea de la 1848. *Regina Spaniei* — frescă de moravuri la curți europene 161; 5. Adiacențe comice. Scribe. Prezența comediei în tabloul general al teatrului romantic. Vodevilul, ca gen dramatic. Un părinte al genului: Scribe. Audiența comedio-grafului în publicul burghez din epocă 165; 6. Împletire de romantism și realism. Émile Augier. Descendență pe linia inițiată de Moliere. Implicații moraliste. *Ginerele d-lui Poirier*, intia capodoperă a dramaturgului. *Notarul Guérin*; esențe și colorituri balzacienne. Vitalitatea teatrului lui Augier 169; 7. Vodevilisti: Labiche, Sardou, Courteline. De la farsa dramatică la vodevil. Prin libertăți și facilități ale genului spre înțelesuri ordonate 176; 8. Teatrul neo-romantic la sfârșit de secol. Reveniri în actualitate ale teatrului în versuri. Henri de Bornier. François Coppée. Jean Richepin. Edmond Rostand 183; 9. Priviri retrospective. Factori comuni în creația dramatică romantică. De la clasicism la romantism; continuitate și regenerare. Ecouri ale teatrului romantic în straturile sociale 187.

Capitolul VII

REFLEXE ROMANTICE ÎN TEATRUL ITALIAN

1. O scurtă retrospectivă istorică. Spiritualitatea de *risorgimento*. Carențe și virtuți în ambianța generală a epocii. Literatura, forță militantă pentru cauza libertății și unității italiene 192; 2. Precursori romantici. Alfieri, spirit tutelar. Vincenzo Monti și ideea de libertate. Dramaturgia lui Ugo Foscolo. Influențe germane în încercările lui Ippolito Pindemonte 196; 3. În plină construcție romantică: Niccolini. Subiecte istorice. Raportul clasic-romantic în conștiința scriitorului 203; 4. Momentul de exponență: Manzoni. Premise teoretice. Trepte de formație. Fondul liric. Tragediile: *Contele de Carmagnola*, *Adelchi*. Rezonanța poetului în epocă 207; 5. Manifestări dramatice colaterale. Aspectul eclectic. Carlo și Leopold Marengo. Napoleon

Giacometti. Giuseppe Chechedelli. Giovanni Sabattini. Pietro Cossa. Gherardo de Rossi. Augusto Bon. Tommaso Gherardi del Testa. Paolo Ferrari 217; 6. O judecată finală. Teatrul romantic italian în serviciul cauzei naționale 223.

Capitolul VIII

TEATRUL ROMANTIC IBERIC

1. Puțină istorie. Scena vieții publice, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Războiul civil. Procesul de mobilizare al conștiinței naționale 226; 2. Date autohtone și influența din afară. Romanticismul spaniol — o complexitate aparte. Revenirea din exil a proscrișilor. Asimilări franceze, germane, britanice, italiene. Implicații romantice în tradiția literară spaniolă. Spiritul prezent al lui Lope de Vega și al lui Calderon. Locul teatrului în fresca romantică spaniolă; prezența în subordine ori prezență tutelară: 228; 3. Principalul precursor: Moratín. Amintirea „secolului de aur” continuă. Părerii și atitudini contrarii. Moratín-tatăl și scrierile sale polemice. Moratín-fiul și concepția despre comedie. Emancipări de tradiția clasică 231; 4. Din fresca romanticilor. Francisco Martinez de la Rosa. Angel de Saavedra, duce de Rivas. Antonio García Gutiérrez. Juan Eugenio Hartzenbusch. Mariano José de Larra. José Zorilla y Moral. Manuel Bretón de los Herreros 235; 5. Pe meridiane portugheze. Fenomenul de „miguelism”. Activitatea emigrației. Mișcarea romantică și sentimentul național. Alexandre Herculano de Carvalho e Araujo. João Baptista da Silva Leitão Garrett d'Almeida, șef de școală romantică. O versiune portugheză a *Prefeței la Cromwell* 252; 6. Garrett, dramaturgul. Privire analitică asupra operei. João d'Andrade Corvo, Luis-Augustu Palmeirin 255; 7. Epilog 269.

Capitolul IX

TEATRUL ROMANTIC RUS

1. Ambianța doctrinară. Karamzin, promotor al romantismului rus. Lirismul lui Jukovski și misiunea poeziei. Analogii politice și morale între Rusia țaristă și țările occidentale. Sentimentul patetic al patriei natale. Apărarea spiritului autohton 262; 2. Trepte pregătitoare. Repertoriul dramatic la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Semnalul dat de teatrul lui Fonvizin. Oserov, anunțator de teatru romantic. Chakhovskoi, organizator de viață teatrală. Oscilări între tendințe contrarii 265; 3. Drama istorică. Pușkin. Idei despre necesitatea unui teatru național. *Boris Godunov*: complexitatea operei: implicații romantice;

înțelesuri filozofice; intuiție istorică și viziune artistică 268; 4. **Întia capodoperă comică. Griboiedov.** Griboiedov, întemeietor al comediei ruse moderne. Portretul psihologic al scriitorului. Legătură sufletească și legătură intelectuală cu ideea de teatru. Primele încercări dramatice. Capodopera: *Prea multă minte strică*. Fond autobiografic și studiu caracterologic; fresca socială; aspirația morală. Dezbateră critică. Paralela: Alceste — Ceățchi 271; 5. **Momentul Gogol.** Risul, în concepția scriitorului. *Revizorul*; locul operei între marile comedii ale lumii. Interpretări, comentarii, controverse. Cealaltă comedie: *Căsătoria* 276; 6. **O promisiune, stinsă înainte de vreme: Lermontov.** Lirismul romantic al scriitorului. Primele drame: *Spaniolii, Oamenii și patimi*. Principala operă dramatică: *Mascarada*. Fondul romantic și confesiunea personală 280; 7. **Deschidere spre teatrul realist. Ostrovski.** Teatrul național, în plină desfășurare. Ostrovski organizator de activitate teatrală. Dispută între „slavofili” și „occidentalisti”. Intervenția lui Dobroliubov. Ideile estetice ale lui Ostrovski. Fond romantic și viziune realistă. Dramaturgia istorică și valoarea ei documentară. Dramaturgia de caracter social și psihologic. Tabloul de epocă; galerie tipologică; forme de viață în pături mijlocii ale societății; analiză caracterologică. Teme, personaje, semnificații sociale și psihologice. Opera dramatică majoră: *Furtuna*. Teatrul lui Ostrovski, document al sufletului rus. Încheierea carierei romantice în teatrul rus 282.

Capitolul X

DRAMA ROMANTICĂ ROMÂNEASCĂ

1. **Cadru de epocă.** Influențe iluministe. Influențe străine; romantismul european. Atmosferă de renaștere națională. Aspirația la unire și independență. Sentimentul istoriei 288; 2. **Autori și opere.** *Răzvan și Vidra. Despot-Vodă. Vlaicu Vodă*. Figura lui Ioan Vodă cel Cumplit, în două versiuni: Mihail Sorbul și Laurențiu Fulga. Încercări dramatice, eroul fiind Alexandru Lăpușneanu. *Gaspar Grațiani*, piesa lui I. Slavici. *Vîforul*. Petru Rareș: de la *Luceafărul* lui Delavrancea la piesa lui Horia Lovinescu. Figura lui Ștefan cel Mare în *Apus de soare* și în *Săptămîna patimilor*. Dramaturgia istorică a lui N. Iorga 291; 3. **Două întrebări și două răspunsuri.** În ce măsură s-a respectat adevărul istoric: Influențele străine: au afectat sau nu autenticitatea creației românești: 303.

CONCLUZII 306.

Lector : MARIANA IONESCU
Tehnoredactor : MARTA FOIAȘ

Apărut : 1984. Bun de tipar : 14.01.1984.
Coli tipar : 21,25.

Tiparul executat sub comanda nr. 645 la
Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918”.
București. Republica Socialistă România.





BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Author: MARIANA KOSCIUSKO
Title: ...

Editor: ...
Date: ...

This work is published by ...
at ...



În colecția „Masca” au mai apărut: Valentin Silvestru, *Caligrafii pe cortină*; Ion Zamfirescu, *Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*; Paul Everac, *Încotro merge teatrul românesc?*; Traian Șelmaru, *Premiera de aseară*; N. Carandino, *Radiografii teatrale*; Dumitru Solomon, *Teatrul ca metaforă*; Ion Zamfirescu, *Drama istorică, universală și națională*; V. I. Popa, *Mic îndreptar de teatru*; Nicolae Barbu, *Momente din istoria teatrului românesc*; Valentin Silvestru, *Clio și Melpomena*; Traian Șelmaru, *Acte și antracte*; Vicu Mindra, *Jocul situațiilor dramatice*; Mira Iosif, *Teatrul nostru cel de toate serile*; Ion Zamfirescu, *Teatru și umanitate*; Mircea Mancaș, *Trecut și prezent în teatrul românesc*; Bogdan Ulmu, *Sub semnul teatrului*; Traian Șelmaru, *Scena și oamenii ei*; Marius Robescu, *Autori și spectacole*; Victor Crăciun, *Scena undelor*; Ion Zamfirescu, *Teatrul european în secolul luminilor*; Florian Potra, *Reconstruiri*; Horia Deleanu, *Nemurirea teatrului*; Andriana Fianu, *Dincolo și dincoace de rampă*; Andrei Băleanu, *Arta transfigurării*; N. Barbu, *Biografie și creație*.

